

PAÍS DEL MAÑANA

APROXIMACIÓN AL PROCESO
DE CREACIÓN COLECTIVA

UN
AE
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE
ARTE
ESCÉNICO



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro




PERÚ

Ministerio
de Educación

PAÍS DEL MAÑANA

APROXIMACIÓN AL PROCESO
DE CREACIÓN COLECTIVA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTE ESCÉNICO / ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Guillermo Ugarte Chamorro

 **PERÚ** Ministerio de Educación



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 6

REPERTORIO DE OBRAS VISUALES 10

CONVERSACIÓN CON RICARDO DELGADO Y PÁVEL PANIAGUA 16

ENTRAMOS A BUSCAR ALGO 36

GRANDES IMÁGENES 58

LA ACTRIZ INSTALA 74

EL TEATRO ES UN MEDIO DE COMUNICACIÓN 88

LIBRETO DE LA OBRA 113

FICHA DE LA OBRA 128

ÍNDICE DE IMÁGENES 130

INTRODUCCIÓN

Un elenco de investigación-creación busca concretar los procesos de exploración e indagación de gabinete y del espacio en una instancia profesional. Épice, siglas del Elenco Profesional de Investigación Escénica, hace lo propio en la Universidad Nacional de Arte Escénico (UNAE). Se formó en el 2023 como un espacio más de investigación-creación impulsado por esta universidad y está integrado por Josué Cohello, Jazmín Labrín, Rafael Mena y Conny Betzabé, actriz que reemplazó a Mehida Monzón en el primer año. Actores y actrices egresaron de la UNAE y *País del mañana* es su primera obra, estrenada a fines del mismo año en que el elenco inició su trabajo profesional, bajo la dirección de Ricardo Delgado. A este equipo se suma Pável Paniagua, en el rol de asistente de dirección.

Esta publicación recoge documentos que se crearon en el proceso de investigación-creación de la obra *País del mañana*, desarrollado entre marzo y noviembre del 2023. Su objetivo es dar cuenta de este proceso, las metodologías de trabajo escénico utilizadas y la experiencia sensible individual y grupal que está en la base de la obra. De esta manera, *País del mañana. Aproximación al proceso de creación colectiva* es un libro en el que alternan los diferentes registros –textuales y visuales– de los actores y las actrices, las voces del director y el asistente de dirección y la documentación de video y fotografía que la UNAE produjo a lo largo de los montajes de la obra, el último de ellos en 2025.

Al leer y mirar este libro saltarán algunas visiones sobre el trabajo en arte escénico en general y el del elenco en particular. La primera: el proceso de creación colectiva es orgánico, por tanto, es difícil encontrar registro de cada etapa, pero sí huellas de la evolución de las ideas. En ese sentido, el enfoque de trabajo de investigación-creación cobra un lugar axial: gatilla y encauza la representación. Por esta razón, el libro se estructura con los conceptos que apuntalan el enfoque metodológico: acumulación sensible, escribir en el espacio, actor y actriz creador/a, actor y actriz testigo/a de su tiempo; y prescinde de presentar un recuento de cada cuadro de la obra escénica.

La segunda ya ha sido aludida: se trata de un discurso multifórico, formado por las distintas maneras de registrar y documentar la reflexión, el aprendizaje y la experiencia. Procurando emular la creación escénica colectiva, la voz que conduce la lectura se distribuye y en cada capítulo alternan fragmentos o citas de las bitácoras a mano y digitales, ilustraciones, fotos y videos de actores y actrices. De este conjunto, es necesario singularizar la bitácora a mano, donde aparecen aforismos que condensan el sentido de una idea, anotaciones que esquematizan la experiencia práctica del día y la forma en que se vive la relación con el director y con el grupo. Es el universo de lo inmediato. Por otro lado, la bitácora digital, eventualmente una reescritura de las notas a mano, permite el desarrollo de textos más extensos y reflexivos o recuentos detallados de un proceso o de una escena.



En este punto es preciso distinguir la bitácora digital del archivo personal digital; en este último se reúnen materiales más diversos y propios del entorno digital, como videos caseros y fotografías de ensayos tomadas con teléfonos móviles. La cantidad de materiales que forman los archivos digitales personales denota la importancia del documento visual (estático o dinámico) que prima como registro, tanto de lo que se observa como del cuerpo del actor y la actriz ejercitándose o ensayando. Este hecho abre camino para imaginar la construcción del archivo de la obra escénica en el futuro y sus necesidades de acompañamiento programado, especializado.

Aunque con distinto énfasis, en los archivos digitales personales también se alojan imágenes de las seis pinturas que fueron utilizadas para la construcción de la obra escénica: *Uno más para esta vida*, de Jhoel Mamani; *Paisaje patrio*, de Luz Letts; *Dicen que somos el futuro* de Mauricio Delgado, *Cómo pesas mi Perú*, de Flora Meneses; *El baguazo* de Luis Portilla y *País del mañana*, de Juan Javier Salazar. Además de las pinturas, se documenta la fiesta de Paucartambo, registrada a través de fotos y videos de ensayos de los *sikllas* y de las comparsas en las calles; un video de la pelea a golpes de dos congresistas en el Congreso de la República; fotos de la visita al taller del pintor Alberto Quintanilla. Estos documentos del arte, la cultura y la política son las fuentes de la investigación-creación del elenco, realizada en una coyuntura política y social de exacerbación de la violencia por racismo, corrupción, machismo y clasismo y con una profunda crisis de gobernabilidad. Aparecen recortados y montados en el lenguaje del arte escénico con el fin de provocar una inteligibilidad del presente, a la vez dan cuenta de las preocupaciones y las posiciones que asume el elenco de UNAE en su trabajo artístico.

El proceso en que estas decisiones tomaron forma escénica son el centro de este libro, como ya se dijo. Para facilitar su lectura y disfrute, al inicio de cada capítulo se encuentran las definiciones de los conceptos clave de la investigación-creación, elaboradas por el propio elenco. Asimismo, para reconocer la pertenencia de los documentos personales se ha utilizado una viñeta con un color asignado para cada miembro del elenco. La fotografía profesional pertenece al archivo de UNAE/ENSAD. Esta ha sido listada por separado y puede encontrarse al final del libro.



Mehida



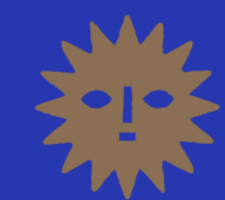
Jazmín



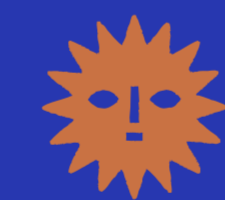
Rafael



Conny



Ricardo



Josué





El baguazo
Luis Portilla. 2020



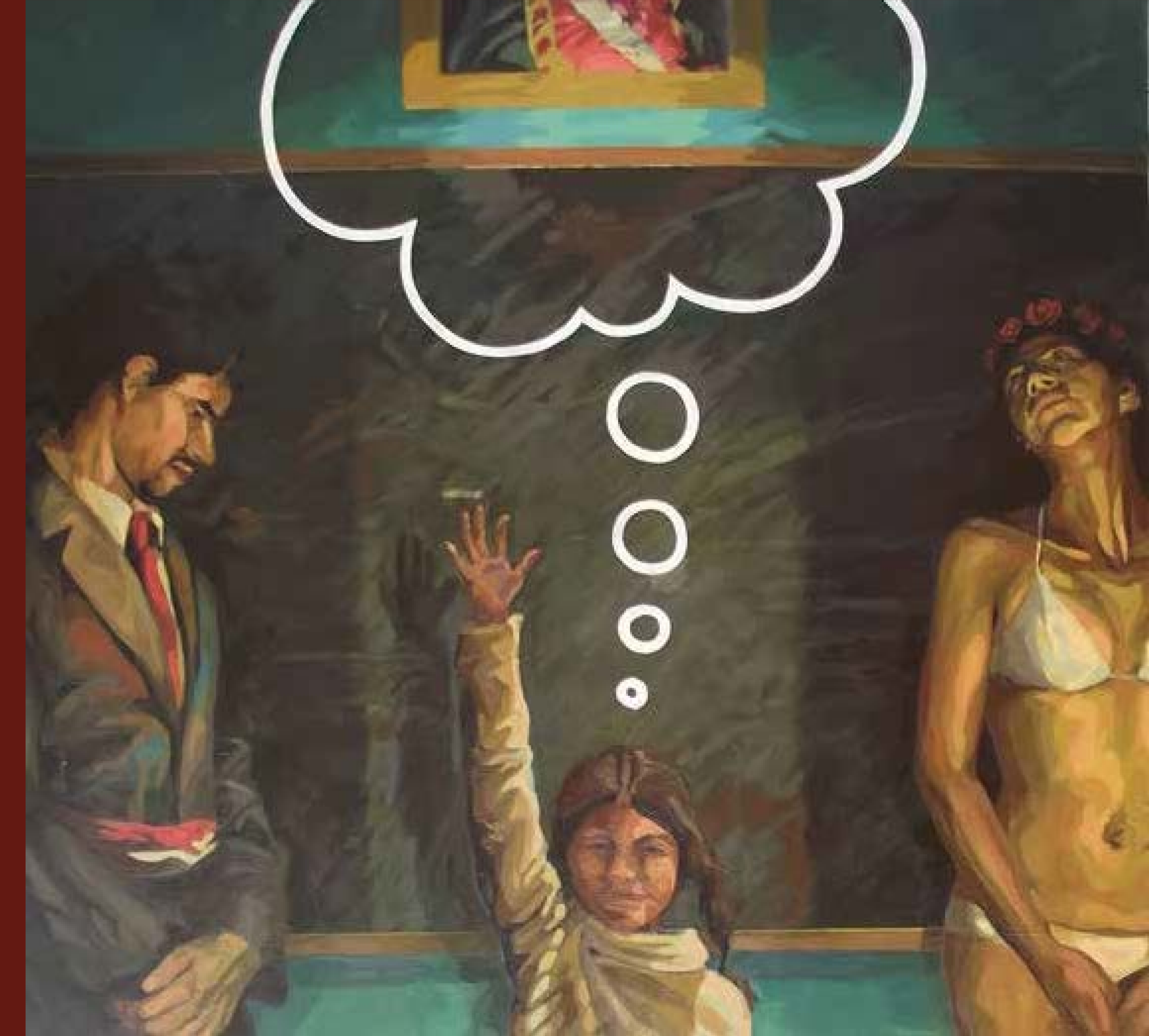
Cómo pesas mi Perú
Flora Meneses. 2023



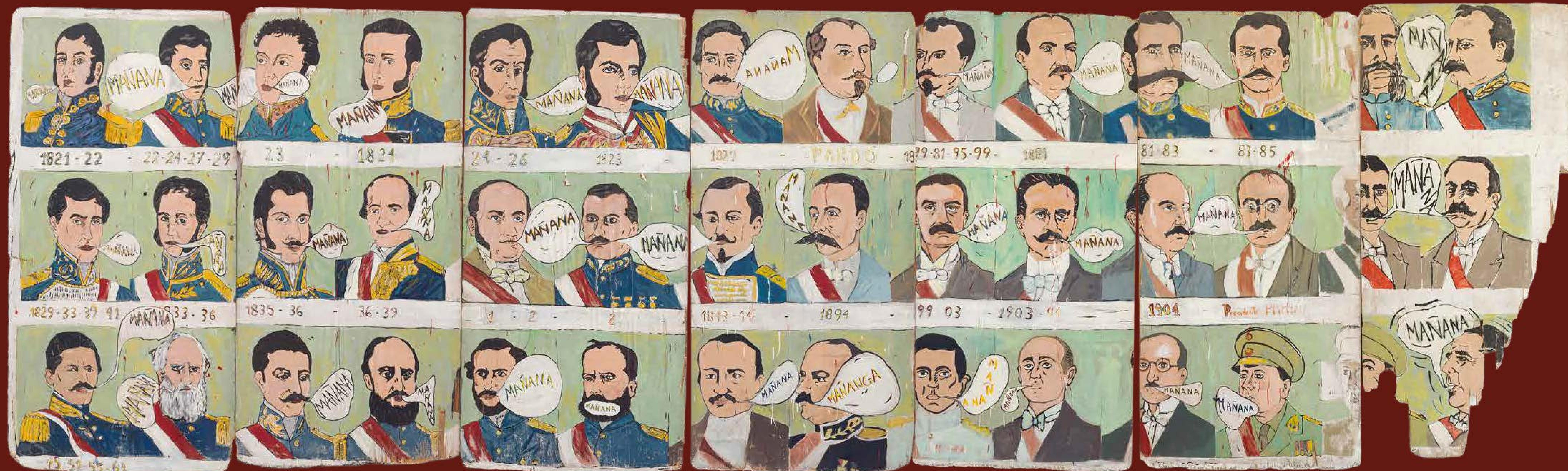
Uno más para esta vida
Jhoel Mamani. 2017



Paisaje patrio
Luz Letts. 2002



Dicen que somos el futuro
Mauricio Delgado. 2012



Perú, país del Mañana
 Juan Javier Salazar. 1981
 Colección MICROMUSEO ("al fondo hay sitio")

CONVERSACIÓN CON RICARDO DELGADO Y PÁVEL PANIAGUA

A propósito de la edición basada en el proceso de investigación-creación de la obra *País del mañana*, nos encontramos en la sede de UNAE/ENSAD de la calle Esperanza, Ricardo Delgado, director del elenco; Pável Paniagua, asistente de dirección; Arny Ramírez, investigador de la escuela; y Milagros Saldarriaga, editora del volumen, para conversar. Como parte de la labor editorial, esta conversación buscaba conocer la mirada que orientó, desde la dirección, los procesos de investigación y creativos de la obra *País del mañana*. También buscó revelar los discursos teóricos y metodológicos que forman la base del hacer escénico del elenco profesional, entrettejidos en el pensamiento y la palabra de su director.

A: Partamos de tu acercamiento a la creación colectiva, para tender puentes entre tu experiencia y los montajes que realizas.

R: Tiene que ver con los inicios de mi formación como actor. Yo estudié en el TUC que quedaba en Camaná, en el año 94. Mis maestros venían de la creación colectiva, este fenómeno de finales de los setenta y los ochenta que tiene que ver con

Grotowski, Barba; los maestros que he tenido estaban cerca a ellos. Creo que eso ha sido lo primero; pero no quiere decir que no he trabajado un teatro clásico, por así llamarle, convencional, hegemónico: obras montadas de textos, que han sido parte importante de mi proceso.

Los encuentros que he tenido con la creación colectiva principalmente nacen o encontraron una forma de generar una dramaturgia cercana, más propia, hacia el año 2000, cuando formo el colectivo AngelDemonio con Alberick García, justamente porque se sentía que había muchas obras de teatro basadas en dramaturgia foránea, en historias bastante lejanas a nosotros. Había muy poca dramaturgia peruana –agradezco que ahora haya mucho más, me parece importantísimo–. Entonces, ¿cómo crear obras más cercanas a nosotros?

Yo vengo del barrio llamado Yerbateros. Siempre sentí que no se contaban historias del tipo de personajes que yo veía en el mundo. Hamlet tiene un tono existencialista: qué hago mañana, mi padre, mi vida; en mi barrio nadie va a preguntarse qué hacer, toma las cosas, trabaja, se mueve. Te das cuenta, entonces, de que en este lado del mundo hay otra visión, otra perspectiva y otras vivencias; y sentí que tenía que contar historias desde ahí. Creo que eso es lo primero. Como todo proceso, como toda creación, nace de una necesidad; creo que la creación colectiva nace de esa necesidad.

Con eso y las experiencias que tuve con maestros del teatro y de las artes plásticas, del cine, de la música, he ido entendiendo los procesos colectivos en la creación. Uno empieza a preguntarse por la oportunidad que da lo colectivo a la investigación y la creación, y lo que observo es la importancia

fundamental del desarrollo de un actor y una actriz creadores, que se hacen responsables de lo que dicen y lo que hacen en escena, que tienen un lugar de enunciación. Esa visión de lo colectivo encierra muchas más capas, como trabajar con otro tipo de manifestaciones culturales o con maestros cultores de prácticas originarias. Lo colectivo es muy cercano a los métodos de producción de estas artes, que ocurren a partir de la colaboración y el interambio de los saberes de cada individuo. Creo, entonces, que lo colectivo me da espacio para un abanico de posibilidades en la creación. También tiene que ver con pensar en un teatro peruano, latinoamericano. Siento que el teatro hegemónico ha sido muy fuerte, por tanto, también tiene que ver con la decolonización.

A: Esta misma perspectiva quisiste plantear en la dirección del elenco de la ENSAD. ¿Cómo tomaste esta decisión?

R: Yo enseñé en el último año de Actuación y también hice una obra que se llama *Bicentenario*. Son veinticinco años que tengo investigando, proponiendo y arriesgando. Creo que eso se vincula con lo que viene buscando la Dirección General, estos espacios de creación, de investigación, de decolonización, una búsqueda del teatro como un espacio expandido de creación, hablar de espacios liminales. Creo que ese encuentro es lo que se propone para este elenco y lo que se busca de él.

Siguiendo la historia de la institución, es la primera vez que tiene un elenco. Ha habido obras que se han hecho invitando a actores y actrices de otros tiempos, quienes se vinculaban con los alumnos. Se producían obras, pero la creación de un elenco recién se está dando, es nuevo para la institución en los niveles de producción y creación. Pável y yo tratamos de entender la institucionalización de un elenco, es un trabajo complejo, difícil, satisfactorio, emocionante. Es un reto, porque se trata de una institución con ochenta

años; a la vez, yo tengo una idea y una forma de trabajar. Los métodos de creación y producción de una obra con el nivel que estamos trabajando actualmente resultan bastantes conflictivos para los mecanismos administrativos de la universidad. Hay una lucha, en la cual estamos, y tratamos día a día que no melle nuestras ganas de seguir creando.

Entonces, creo que eso ha sido: yo trato de traer mi experiencia aquí, también trato de recoger el bagaje de los actores, actrices, asistente; e ir tranzando con la experiencia de la institución. Trato de que mi experiencia pueda dialogar con los métodos de producción, que no están separados de la creación; esta no es una compañía en la cual tengo maquillador, vestuario, músico... No, los métodos de producción y creación son otros y aquí estamos.

P: En el tiempo que llevo, he entendido que el concepto de lo colectivo que trae Ricardo se palpa muy fuerte en la forma en que descentra la responsabilidad, que usualmente en un montaje lleva solamente el director. La práctica de la creación colectiva en el elenco descentra la responsabilidad; los actores también son responsables y lo colectivo crea un nuevo perfil de actor y actriz. Los actores no son ejecutantes físicos de indicaciones u órdenes, llevan un entrenamiento de la imaginación específico en cada obra, para generar material propio. La primera instancia para la creación no es tomar un texto que ya existe, sino que se pide a los actores que creen su propio material y en este ejercicio ellos tienen que indagar en aspectos conscientes e inconscientes, en su propia memoria. Eso permite que sean coherentes, les exige una vinculación con su realidad, y no hablo solamente de la realidad social o política,

sino de lo que les sucede a ellos mismos; y a partir de sí mismos observar lo que nos pasa como sociedad, como mundo. Entonces, el concepto de creación colectiva es sumamente interesante y algo inusual en el país, crea un perfil específico de actriz y de actor que asciende al rol de creador artístico.

A: ¿Qué metodologías se aplican a los procesos de investigación?

R: Cada obra tiene un proceso y una búsqueda distintos. Además, ahora, en este tercer montaje y después de tres años, nos estamos entendiendo mejor. En realidad, cuando abordamos un proyecto no estamos pensando en la presentación final; no podría ser así en este espacio, que es de investigación; una universidad que tiene que proponer no solamente en la dimensión artística, sino también en el discurso, que no esté separado de su contexto. Entonces: cada proceso es distinto.

Además, cada actor y cada actriz tiene sus propias particularidades. Yo no creo en el talento, creo en el trabajo y lo que cada uno trae; el teatro se hace en la acción misma. Que algunos tengan más disposición que otros, sí; algunos actores se demoran más y otros son más rápidos; otros son más constantes; otros tienen partida de caballo y parada de burro y hay que saber dónde tomarlos. Es como dirigir una orquesta y lograr que todos se afinen. Si vas a estar en el elenco mientras yo sea director, debes entender que el proceso va a ser así, tienes que asumir responsabilidades, no es que acaba el ensayo y te vas a tu casa. Yo quiero trabajar con artistas, quiero que salgas del ensayo y estés pensando y encuentres materiales y veas una película y veas una fotografía y las traigas al ensayo y dialoguemos y vayamos creando. Es un proceso para entendernos como seres humanos, como un cuerpo y a la vez como un objeto que compone en el espacio, que se manifiesta. Entender además que nuestro arte es súper efímero y por lo tanto hay que tener una preparación. Desromantizar el teatro me parece importante.

M: ¿Cómo fue el proceso de investigación de *País del mañana*? Por ejemplo, ¿en qué momento se decide que Paucartambo es una instancia de investigación?, ¿cómo se construyen esos procesos que aportarán a la creación?

R: La creación artística no está desvinculada del contexto en el que se desarrolla. Sucedió en ese momento un conflicto político y social fuerte, que seguimos arrastrando. Perú sigue fracturado y creo que ese ha sido el primer insumo. Tenía actores jóvenes que discutían, hablaban, y esos eran los temas de conversación. Eso es lo primero que sucede.

¿Cómo acercarnos a ello? Aquí vienen los procesos de investigación. Se trató de plantear cómo los artistas se manifiestan, tomando en cuenta que la situación política compleja del país es algo que viene de mucho antes y por lo tanto se ha manifestado de muchas formas y en distintos soportes. Puedes ver que *País del mañana* toma pinturas de artistas plásticos que ya han hablado sobre esto; oyes música como *Parlamanías*, que es esta canción del año setenta que también habla de esta situación política. Y mucho antes que ellos están los *sikllas* o doctorcitos de Paucartambo, que también son una manifestación de lo mismo. Entonces investigas uno, otro y también Paucartambo.

Por suerte estábamos cerca a la fecha de la fiesta y viajamos; cada uno viajó con su propio pañuelo. Dije a los miembros del elenco que no me interesaba tener

una mirada antropológica. Creo que logramos otra mirada. Viajamos, trajimos materiales y empezamos a hacer pruebas. Los *sikllas*, estos personajes, nos ayudaron porque nos alejaban de nosotros mismos; decidimos que ellos contarán la historia, porque todos tenemos nuestro corazoncito político y por tanto la obra se orientaba a ser nuestro vómito. Entonces, los *sikllas* nos ayudaron a contar la historia desde su mirada y lo que ellos representan: la injusticia. Eso nos dio un giro completo.

Se llaman *sikllas* o *wayras*, que significa viento, justamente porque son aquellos personajes que vienen de las ciudades, abogados que pasan por un pueblo, crean el desmadre, roban tierras, estafan. Te dicen: te voy a hacer ganar un juicio para que tú robes plata al otro, y te dan sus tarjetas donde dice ¿quieres tu divorcio? Todo es estafa, todo es robo. Ellos, como el viento, llegan y, a la vez que vienen, se van; siempre están de paso.

Ellos son injustos y en ese mostrar la injusticia, por oposición, entiendes lo que está sucediendo, la historia que cuentan desde su visión. Para nosotros la obra inicia con el *wayra* que llega a la capital y el final equivale a decir que las cosas no van a cambiar, porque son personajes que aparecen con la República.

Hay una representación en Paucartambo en que acusan de ladrón, de violador, de cosas raras, a un campesino, un *maqta*; ponen una constitución sobre su espalda y lo chancan con ella. Ahí tenemos un símbolo, que es este hombre de terno blanco –las mujeres han aparecido después–, de bigotes, que golpea indígenas con la constitución, los acusa de cosas que no han sucedido y les pide terrenos y pagos. Después, estos hombres, los *wayras*, se retiran bailando y cuando avanzan coquetean, quieren tocar a las mujeres, y ellas reparten tarjetas para generar el desmadre. Todo es injusto. Por eso a nosotros nos sirvieron para no contar la historia desde nuestra mirada. Entonces, proponemos que el *wayra* se ponga la máscara del actor y la actriz. El *wayra* existe, para nosotros no es una máscara.

P: Quienes hacen la obra son los *wayras*.

R: Y para mirar al público se ponen una máscara de actor o actriz que indica: Estoy representando a un actor, a una actriz. Es decir, ellos representan a los otros personajes. No es que un actor o actriz representa a un *wayra*.

M: ¿Y la tercera máscara?, ¿cuál es la relación entre *wayras* y gallinazos?

R: Los *wayras* también representan a los gallinazos. Se ponen una máscara de gallinazo para representar ciertos cuadros. Se ocultan constantemente.

A: Los gallinazos salen del cuadro de Mamani...

R: Claro, pero este cuadro prolonga imágenes hasta el final, personajes que trascienden el cuadro. Yo trabajo con cuestiones que tienen que ver con el imaginario popular: un gallinazo siempre, dando vueltas en toda la obra, apareciendo constantemente.

P: La escena de recepción al público ayuda bastante a entender la convención de que quienes van a hacer la obra son los *wayras*. Desde que llega, el público los ve preparándose para actuar; tienen una secuencia de calentamiento, de preparación como *wayras* y de pronto piden la música e inician la obra.

M: ¿Qué secuencias quedaron descartadas?

R: En una creación de investigación traes los materiales y vas acumulándolos. De *País del mañana* hay material que no se ha usado

en cantidades. Fuimos revisando, cortando y tratando de mejorar, de despolitizarla; cosa que es imposible, pero que al menos no tuviera una sola línea política, no era el objetivo. Lo bacán de esta obra es que cuando la han visto personas de otros países dicen que lo mismo está pasando en Italia o en España.

Creo que lo que más se ha sacado son proyecciones de videos políticos y nombres concretos. No se nombra a ningún político, no hay ningún nombre de lugar. Aunque para mí los materiales no se descartan, son parte del proceso. Por ejemplo, la escena de la madre patria que es comida por los gallinazos tuvo una historia larguísima sobre los hermanos. Se contaba cuando eran pequeñitos, después iban creciendo y más adelante iban a la casa de la mamá... era larguísima. Chévere, pero larguísima. Entonces, se corta, se edita, se encuentra la situación y se mejoran los símbolos y las imágenes. Pero no es que este material no haya servido, sirvió para entender la relación que tienen los personajes y para crear un mundo. Cuando los personajes llegan a escena ya saben de dónde vienen y hacia dónde van a ir. Lo que vemos en escena es lo que se necesita ver.

Hay cosas que probamos y no sirven, pero está bien que las pongamos, para saber que por ahí no es. Ese “error” nos lleva a encontrar el camino. Nosotros trabajamos sobre la reivindicación del fracaso, del error, que es algo negado en la creación sujeta al rollo de que todo tiene que funcionar en la vida: tu casa perfecta, tu pareja perfecta, tu perro perfecto, tu trabajo perfecto. Todo es perfecto. Si un artista toma esa idea se angustia y empieza a negar la verdad y la emoción que es el teatro. Cuando el actor o la actriz sabe aprovechar los errores para llevarlos a otra dimensión, es hermoso.

M: Hay una secuencia con moscas y heces que se cita en una bitácora y que desapareció de la obra, pero dio lugar a la secuencia del ajedrez.

R: No lo recuerdo. Hay tanto material que estoy seguro he olvidado, pero sí recuerdo que el ajedrez tenía que ver con plantear los movimientos de una batalla; en realidad la obra está dividida como un tablero de ajedrez. Toda la obra se mueve como un juego, una batalla. Incluso el planteamiento lumínico está compuesto de nueve espacios. Hay muchos cambios de iluminación relacionado con la composición de

símbolos, que es lo que mayormente trabajo: imágenes y símbolos.

A: Habiendo tanto material detonando, ¿cómo se hilvanan o ajustan los elementos?, ¿qué se deja madurar, evolucionar?, ¿cómo se genera la estructura de la obra?

R: La estructura de la obra resulta de soltar materiales y una vez que tenemos lo que llamamos cuadros –que otros directores llaman cuadros, yo pienso más en el retablo, con planos que parecen distintos, pero tienen unidad–, empiezo a colocarlos uno al lado de otro. A continuación, dialogamos, evaluamos donde funciona cada uno, ya sea por técnica, hilo conductor o por oposición. Así empezamos a ver cómo dialogan los cuadros entre sí.

Como decía Humareda, no hay color feo, depende de cuáles pones a su lado. Entonces, lo más importante en la obra son los eslabones que hay entre cuadro y cuadro. Eso es más importante que los cuadros mismos porque genera la línea. En esos tránsitos, el actor y la actriz empiezan a hilvanar, hacer justamente esa costura invisible entre uno y otro; como la ropa: en la costura invisible es que se genera la forma. Entonces, la estructura es lo que yo decido, pero también lo que el asistente o los actores dicen... ¿Cómo solucionamos? Entramos a un laboratorio, arriesgamos sentido. Yo no creo en el formato aristotélico: inicio, desarrollo, conflicto y final, ¡no! Necesito ir escuchando, sintiendo. Cuando está armada, uno empieza a sentir. La mejor directora es la obra misma; a través del movimiento, la música, la imagen, el sonido, la iluminación, empieza a hablar y a tener necesidades sobre cómo debe ir armándose.

Y la obra empieza a funcionar a través de la apropiación de los actores. Hay que entender que el actor o la actriz y nosotros mismos somos un medio del arte. Tenemos que entender cómo va hablando la obra, uno tiene que escuchar. Es un gran ejercicio. Para hacer arte hay que ser dádivosos, entrar en un estado de humildad, decir no sé nada y crear.

A: ¿La obra ya estrenada cambió su estructura?

R: Ten por seguro que cada vez que tenemos la oportunidad de montar la obra, la revisamos y nuevamente se abre el laboratorio y se va ajustando. Creo que eso es lo hermoso del teatro, que es un arte vivo. Yo imagino volver a hacer *País del mañana* después de un año y tanto que no se monta, volver a montarla en la situación actual, cuando los actores tienen otra situación, cuerpo y mirada.

M: ¿Qué lugar tienen las obras de arte visual en la dramaturgia y en la obra? ¿Cómo se eligieron?

R: Yo traje dos obras, *País del mañana*, de Juan Javier Salazar, y *Uno más para esta vida*, de Jhoel Mamani, como propuestas para iniciar el proceso de creación. *Uno más para esta vida* es una obra que me encanta. Yo la venía desarrollando en acciones en la calle y en muchas otras cosas. A Juan Javier Salazar tuve la suerte de conocerlo y tuve la oportunidad de ver su cuadro alguna vez en Barranco, en la casa De Lucchi, cuando estaba ahí. Tremendo pizarrón, me pareció increíble; desde ahí lo sigo, me movía muchas cosas. Eso compartí a los actores y actrices y les pedí que también trajeran obras. Se trataba de traerlas y preguntarse ¿para qué la traes?, ¿qué te dice?, ¿qué te mueve?, ¿de quién es?, ¿en qué momento se pintó? Así se ha ido compartiendo la importancia de que un actor o una actriz sea creador pero también investigador.

Fueron trayendo obras cada vez más interesantes y profundas y después tomaron la decisión de elegir cada uno su cuadro; muchos de ellos fueron a hablar con el artista. A partir de ese proceso es que pregunté a cada actor y

cada actriz cómo plantearías determinada obra en un trabajo personal. Les dije que no buscaran representar la figura. ¿Qué te mueve?, ¿qué te dice?, ¿qué es lo que tú lees?, ¿qué interpretas? Eso es lo que me interesaba.

Cada uno hizo una representación de la obra elegida. Después buscamos cómo colaborar entre actores a través de esa pintura. Entramos en un debate: textura, imagen, profundidad, composición. Así estas pinturas son gatilladores, detonantes para movernos. Creo que es interesante aprender y escuchar desde otras manifestaciones. Eso para el teatro y para la creación es importante, así el actor y la actriz se hacen responsables como creadores. Después junto esos materiales y empiezo a dirigir.

A: ¿Entonces las pinturas llegaron antes de establecer líneas de creación?

R: No es ninguna novedad, se hacen obras de teatro basadas en textos, pinturas, películas. Cuando traje la pintura de Juan Javier Salazar, la miramos, la analizamos y expliqué quién era él, por qué la había hecho, dónde está, quién la tiene ahora y de qué forma. Revisar su obra, cuál fue su postura y cómo Juan Javier Salazar ponía el cuerpo en sus acciones, sus *performances*, eso despierta en los actores otra visión. No solo es la obra lo que nos mueve en la creación, sino también quién la hace y qué propone esta persona.

A: Entonces las piezas visuales se integran como metodología y parte del proceso creativo.

R: Un proceso, una prueba que detonó mucho en cada uno de ellos y los llevó a cosas que no podían imaginar antes.

M: Hablando de materiales, ¿cómo usas la música?

R: Soy un aficionado a la música y a los instrumentos musicales. Ahora estoy feliz porque he recuperado una mandolina de mi abuelo que era lutier. Aunque yo no toco ni una cuerda, estoy muy feliz; la miro. Me doy cuenta de que la música siempre ha sido utilizada por nuestras teatralidades, por el actor y la actriz que danzan, que cantan, representan y narran. La música va acompañada por el cuerpo, es parte de la vida, algo que más bien el teatro ha separado. En el teatro musical, tú actúas y el otro danza. Los han separado; y la felicidad de danzar, que está vinculada con la música, es algo que se ha ido negando, pero me parece tan importante en el cuerpo. En el teatro y sobre todo en el cine se empezó a cosificar la relación de la música con las imágenes, la usan de fondo, para dramatizar.

La música no se separa del movimiento, del cuerpo. Es un lenguaje que dialoga con el cuerpo, con la musicalidad de la voz y con la musicalidad de la imagen. Entiendo que la música da ritmo a la imagen, así no haya música; de esta manera es que entiendo el espacio y la escena como un gran pentagrama, donde cada cuerpo hace música con el movimiento.

Con Pável probamos mucha música, desde los clásicos clichés y de ahí a buscar... como el elenco no tiene presupuesto para contratar músicos, está bien el ejercicio de buscar; aunque también me gusta cuando contratas a un músico y trae su onda.

Además, la música ayuda al entrenamiento del actor a la hora de crear, a la hora de marcar, porque es exacta. Si no llegaste a tu pulso, no llegaste; en ese tiempo entraba el violín y tú no llegaste, no llegaste; la música es exacta, por eso me parece fundamental. Me ayuda escuchar.

Yo soy muy ecléctico para la música. Camino escuchando música y mirando las calles; puedo estar escuchando

Haendel y ver a un niño sacándose un moco y me parece hermoso. La composición de contrastes, justamente, me gusta. La música me ayuda a dirigir.

P: Eso iba a decir, ayuda a guiar al actor. Cuando hay algo que Ricardo no puede expresar, confía; pone una música y la deja. Tú te das cuenta, desde fuera, que los actores y las actrices empiezan a incorporar detalles, a prescindir de otros; los pone en un estado específico. Y de pronto Ricardo pone otra música y eso cambia totalmente. Siento que la música se utiliza como una manera de dirigir aquello que no se puede dirigir con palabras.

M: Con tantos materiales orbitando, ¿cómo conciben el archivo de una obra?

P: Lo imagino infinitamente diverso en su sensibilidad.

Cuando se piensa en archivo, se piensa en lo que puede ser leído, entendido, pero también en su capacidad; yo lo veo finito, no puede concentrar toda la experiencia, y en ese aspecto el archivo debe ser humilde. A veces quieres registrar todo pero el archivo no puede compararse a la experiencia. Para mí es muy importante que se pueda comprender las infinitudes de las cosas, pero también sus finitudes, porque las hace más reales.

Al pensar en la publicación, imagino allí al archivo en su naturaleza cruda, no tan maquillado. Me gusta cuando observo un archivo y siento que no ha sido curado; hay una dirección, pero el material no ha sido muy tocado. Se nota cuando algo está muy tocado y, en oposición, cuando el curador está al servicio de que se muestre el archivo.

R: Siempre imagino la palabra “amable” cuando alguien se va a aproximar a algo que contiene una experiencia; sin mucha pretensión, que no sea exclusivamente para estudiantes o gente de teatro. Hay un libro de Peter Brook que habla sobre la música, que me parece muy amable; parte de la forma en que Brook escribe y se acerca al mundo. Lo lees y dices *manya*, cómo coge cosas comunes de la vida para explicar hacia dónde va su trabajo.

Una publicación basada en el archivo debe permitir entender el oficio, como entrar a mirar a un tallador y quedarte sorprendido por cómo usa el material o porque le habla a la madera.

A: Considerando todo lo descrito sobre los procesos de creación colectiva, ¿cómo se vivieron los cambios de actriz y de asistente de dirección en *País del mañana*?

R: Estoy en una institución, trato de traer un espíritu para la creación colectiva pero la institución tiene ciertas reglas en las que también tengo que basarme.

No había asistente de dirección, sino una joven muy chévere que incluso actuó una vez. Ella hizo lo mejor que pudo, pero no era una asistente. Ahora tengo un asistente que es un creador, que es un artista, que tiene una sensibilidad especial, con quien tengo una relación. Yo trabajo muy bien con Pável y cada vez nos entendemos mucho más.

Por otro lado, creo que la salida de Mehida fue comprendida por los demás; no fue algo malo o abrupto, era comprensible y se tomó de la mejor manera. Ahora bien, sí es compleja esta situación en una creación colectiva porque esta nace de las cosas de cada uno, de las vivencias y de poner el cuerpo, por lo tanto, es difícil hacer una especie de reemplazo. Tratamos en todo momento que Conny se sienta parte de la obra, darle desde la dirección esos espacios para que sienta que ha cambiado cosas. Además, su energía es otra, pudo dar otro espíritu y en eso tuvo que ver la ayuda de sus compañeros y compañera.

P: Organizamos jornadas para que expliquen a Conny los desplazamientos generales. Por qué frustrar a la actriz con detalles, hace que vaya contra el pensamiento de la actriz

creadora. A Conny se le dio una estructura de desplazamiento y la idea central y ella tenía que poner su sazón. Los actores trajeron fotos y videos del viaje para que los viera. Compartieron con ella bitácoras, sus testimonios del proceso, para que de esa manera pudiera acercarse al corazón de la obra, aprender la estructura general y dar espacio a la libertad creativa que necesita la actriz para poner un color, desde su cuerpo, a todo ello. También se le habló del proceso... a ella y a mí; yo tampoco había participado del proceso inicial. Para ambos fue necesario que nos contaran el viaje y la construcción de la obra, acerca del sentido, cómo habían creado a partir de las pinturas, el rol de la música.

R: A Conny le tocó resolver y habitar. Eso es responsabilidad de la actriz: habitar, apropiarse, y debe tener mucha humildad.

Yo he sido actor y no hay nada más horrible que alguien venga y te diga: “Pepito lo hacía así”. Se le dio la estructura y ella ha tenido que resolver. Sufrió mucho, se cuestionaba, porque en ese lapso tan corto aún no resuelves los para qué. En el teatro uno tiene que pensar los para qué; los por qué, no; porque sí y se acabó. Pero los para qué haces algo son importantes: para que pase esto, para que yo pueda..., para que el otro pueda... Eso le generó mucho sufrimiento, también la relación con sus compañeros, que seguramente sentían nostalgia. Son cosas que se van resolviendo en el hacer, en los tropiezos, en la confrontación. Se resuelve en pos de hacer las cosas bien, no son asuntos personales. Cuando se empieza a entender eso en la creación, se abren otros portales, se abandona lo individual. Aquí no hay personaje principal, no hay primer actor ni primera actriz. Eso es lo bacán de lo colectivo también.

De otro lado, creo que la publicación de la obra nos aleja de tener un sentido de pertenencia sobre ella. Eso lo tienen claro los actores y actrices: a nosotros nos pagan para generar un producto, para generar un personaje con textos; escribimos en el espacio y nos pagan por eso. Ese es nuestro trabajo. Yo tengo que venir a dirigir y tener un producto. Eso tiene que pasar por la escritura y me parece maravilloso. Y si nosotros nos vamos, pues que venga alguien más y pueda montar la obra sin que nosotros nos sintamos dueños. Estamos en una institución y a nosotros nos pagan por trabajar, por eso hay que desromantizar. Somos como un arquitecto o un profesor, que tiene que cumplir objetivos.

Creo que sirve mucho transcribir las obras para que puedan ser montadas después por otros y que esto sea parte de los procesos de creación de dramaturgia de la institución. Esto ha pasado con *Más allá del borde*, la primera obra de ÁngelDemonio, que no se había escrito hasta que Roberto Ángeles pidió que la transcribiéramos –él la usa en todos sus talleres y sus alumnos me conocen por eso–. Cuando lo hicimos y la leímos, nos dimos cuenta de que estaba escrita para que nosotros la montáramos, solamente nosotros.

¿Cómo hago el ejercicio de transcribir la obra para que otros la lean y puedan montarla? Esa fue la idea, y funcionó, la montan. Por eso en *País del mañana* no hay tanta acotación, para que quien la lea pueda visualizar cómo la quiere montar.

P: Que sea una extrapolación del material, que no se tomen las ideas como indicaciones: este es el paso y este es el orden de los cuadros que debes seguir. Lo que se está propiciando son ideas y conceptos que puedan estimular el cuerpo de quién lo lea. Es lo que hacemos nosotros con lo que revisamos, no estamos sujetos a lo que defiende el autor de determinada obra.

Por ejemplo, el año pasado montamos *El cielo se pixeló* y uno de nuestros textos estimuladores fue *El aroma del tiempo* de Byung-Chul Han, que nos parecía muy interesante, pero de pronto notamos que nuestra vida se mueve de otra manera y la contemplación en nuestros cuerpos se vive de diferentes maneras, no solamente sentados viendo pasar el río. Y empezamos a preguntarnos en qué momentos contemplamos, empezamos a problematizar el concepto. Es lo que buscamos.

A: ¿Cuáles fueron las estrategias para mantener motivado al elenco?

R: La motivación se da en los resultados. El proceso es chévere y es complejo, difícil de entender, pero cuando ven los resultados del montaje...

La primera versión que hicimos era larguísima, se querían matar; yo también, aunque tengo más experiencia. Uno no escribe un libro en siete meses; una creación tampoco toma siete meses, es un proceso: revisar, cambiar, reeditar, releer. Y las primeras confrontaciones con el público son parte de eso. Entonces, a última hora, lo que sostiene al elenco es lo que ellos escuchan del público. Y el espacio, que ellos también deben ayudar a sostener. Yo no tengo vocación de coach, vengo a trabajar y entiendo que cada uno tiene un espacio privilegiado de creación e investigación,

con todas las falencias que puede tener en el nivel de la producción, pero de verdad existe eso. Entonces, ellos mismos deben entender para qué están en este elenco y motivarse constantemente. A mí me toca, como director, siempre proponer y sostener la motivación. Obviamente me corresponde traer materiales, ideas, propuestas, conflictuarlos, meterlos en problemas que ellos deben resolver, estar en una constante guerra, y sí, entablar lazos de amistad, que también me interesan.

Pero lo que más motiva a un actor o actriz son las funciones, ver su trabajo compartido, y de eso estamos careciendo. Es muy complejo para nosotros porque la producción va al lado de la creación.

El elenco necesita generar una temporada. *País del mañana* ganó un reconocimiento como mejor obra del año, con sus pocas

presentaciones. Fue interesante para el elenco, un grupo de seis personas con tan poco tiempo, recibir ese reconocimiento importante para la institución. Lo mismo estamos pidiendo para *El cielo se pixeló* y para la otra obra. Es lo que más motiva a los actores y las actrices, la confrontación de su obra.

A: Para cerrar, ¿la investigación-creación es aún un reto?

R: No es un reto, es un proceso. Las cosas van moviéndose de manera orgánica. La forma que tengo de trabajar en el elenco no es igual a la que tengo en otros colectivos u otros espacios. Sí es cada vez es más claro que tenemos códigos para entender cómo manejo la dirección y cuál es la responsabilidad de ellos. Ahora, con Pável, acordamos y proponemos trabajos muy concretos. Vuelvo a los tres días y lo que pido es que me muestre cada actor, cada actriz, sea en grupo o independientemente, cómo los han desarrollado, para que Pável y yo los miremos desde fuera. Y cada vez voy variando; por ejemplo, ahora, como parte del nuevo proyecto estamos trabajando el tema de cuerpos migrantes y se pidió a los actores y actrices que seleccionaran obras de teatro.

Cada uno escogió una obra e hizo el ejercicio de dirigir a sus compañeros. Es otra forma de entender la creación.

Lo que me preocupa es tener una fórmula para dirigir. Creo que tengo una línea, pero las fórmulas me parecen peligrosas. Creo que este trabajo va a tener otro formato.

Soy ese director que dice lo que no sabe. Y si estoy probando algo, lo digo también. Creo que eso hemos entendido en este espacio, que es un laboratorio de creación donde la responsabilidad es conjunta. Yo voy a asumir mi rol y mi responsabilidad de director y tú vas a asumir tu responsabilidad de actriz, de asistente de dirección, de actor, pero no de cualquier actor sino de un creador. Ya nos vamos entendiendo; antes tenía que estar más presente pero ahora los actores y actrices me preguntan cuándo tendrán días para trabajar sin mí. Eso me parece chévere. A veces uno habla de la creación colectiva, pero en realidad no lo es, viene alguien y te dice todo lo que debes hacer. Somos seis personas pensantes, por qué trabajaríamos solo con lo que yo pienso, ¡qué desperdicio de mentes, creaciones, vidas, sueños, miedos, formas!

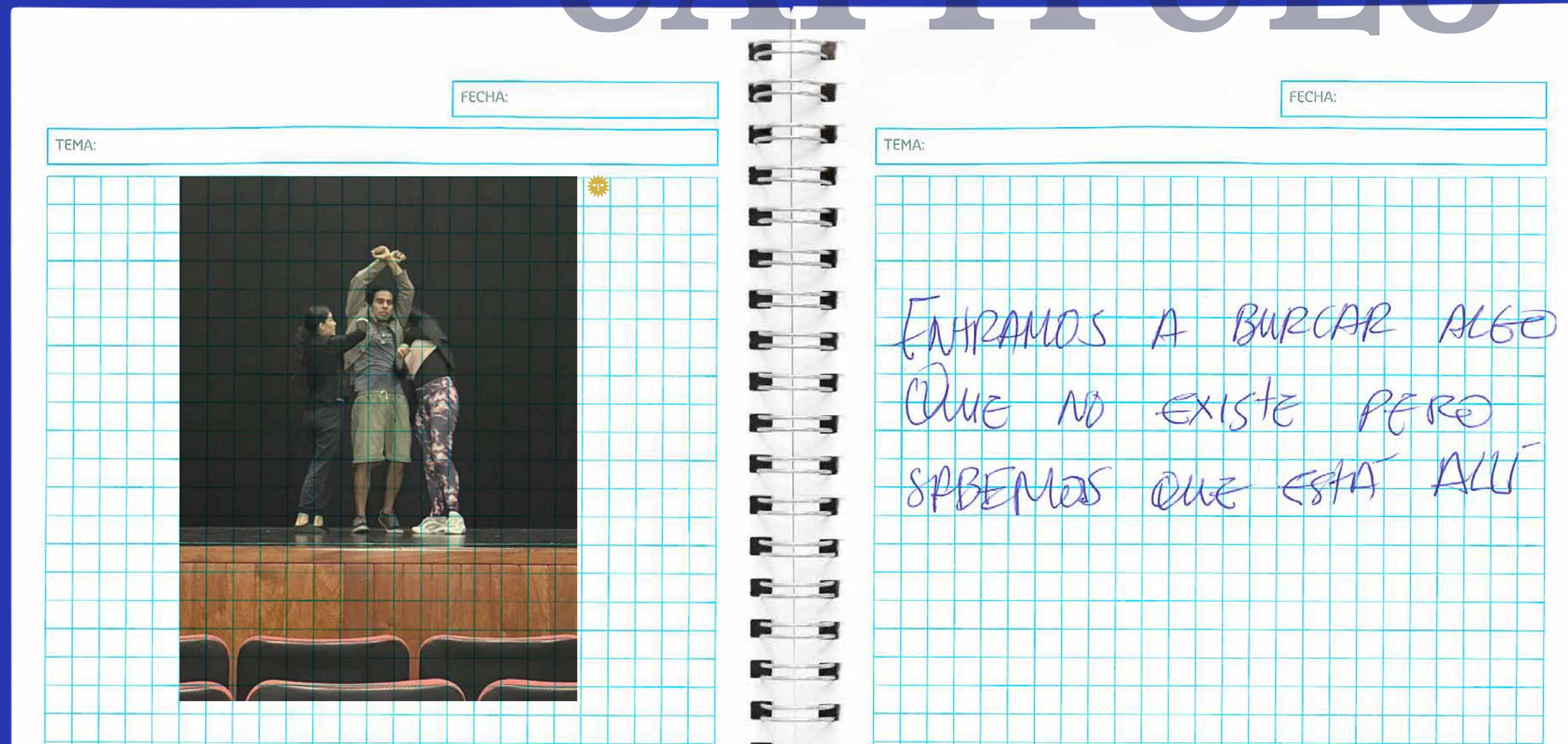


CAPÍTULO 1

Acumulación sensible

Toda persona porta una sensibilidad propia; en el caso del actor y la actriz, esta sensibilidad se activa y se afina mediante detonadores y gatilladores que abren la percepción hacia materiales específicos, según el momento de la creación. La acumulación sensible no se limita al espacio de la sala o del laboratorio escénico: se extiende al entorno personal, social y cotidiano, donde el intérprete observa, recoge y deja sedimentar experiencias, imágenes, gestos, afectos y tensiones que pueden alimentar su proceso creativo.

Estos materiales son confrontados en la sala con los materiales de los otros cuerpos, con las propuestas del director y con las exigencias del propio proceso. En la improvisación, esta confrontación genera sensaciones y emociones que el actor y la actriz reconocen, diferencian y alojan en sí mismos. La acumulación sensible es, así, un ejercicio de memoria viva: un archivo interno que no se organiza de manera racional inmediata, sino que queda disponible para ser activado más adelante, ya sea durante el proceso, en un momento específico de la obra o incluso en plena función. Crear implica saber guardar, dejar reposar y permitir que aquello acumulado detone cuando la escena lo necesita.

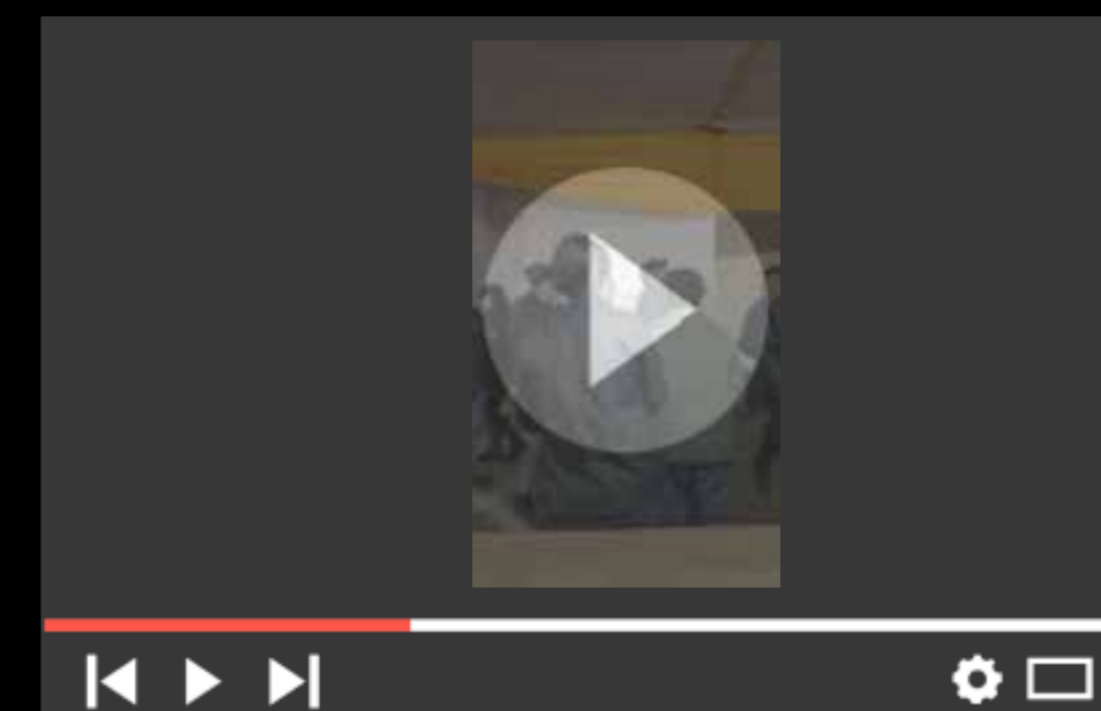


Es importante narrar que antes la escena de Parlamanías nacen los wayras.

¿Qué son los wayras? Personajes de la festividad de la Virgen del Carmen, en Paucartambo, Cusco. En la década de los cuarenta se les llamaba wayras, hoy los llaman sikllas o doctorcitos.

Según Waldir, un iniciado en la danza, esta nace de la representación del maltrato del régimen español a los indígenas: si no seguían sus normas les otorgaban prisión por muchos años, sin que ellos supieran cómo reaccionar. Con el tiempo, los abogados que venían de la capital tomaron los cargos de los españoles, también ordenaban prisiones para los campesinos, otorgándoles incluso cuatrocientos años de prisión. Por eso los pobladores tomaron como referencia a los abogados y sus injusticias y, como sátira, decidieron crear esta danza. Hoy, muchos de los danzantes de los wayras son abogados en la vida real, entienden el juicio de los abogados en los tiempos actuales y al danzar hablan con las personas que los ven y les dicen que son expertos en divorcios, toma de terrenos, abusos o juicio por alimentos.

Antes de viajar a Paucartambo, habíamos leído el libro de Miguel Rubio, *El Gran Teatro de Paucartambo*. Con estos dos procesos de investigación, el de la lectura y el del viaje a Cusco, nos aventuramos a la creación de los personajes “Los wayras en el teatro”.

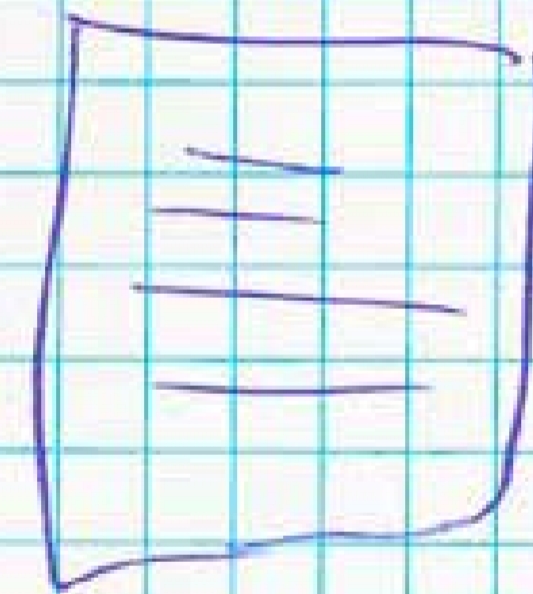


TEMA:

FECHA:

Sesión 7 de Junio (Noche)

- Dialogo sobre la fiesta de paucartambo (producción ensada)
- Viaje programado del 11 al 19 de junio
- Trabajo de texto del cuadro N° 2



edición colectiva

- fotos o portadas ideas para el desarrollo del libretto

Se termina el primer boquete y estructura
Elementos => Bandera, silla, Mascaras de cuervos, sacos



SOMOS LA LEY
Los doctores Wayras de Paucartambo representamos a los hombres que imparten justicia desde la llegada de los españoles. Nuestra danza es una sátira del sistema de justicia. Nuestros enemigos dicen que somos abusivos, injustos, mentirosos, borrachos, codiciosos. Pero es mentira. Somos doctores Wayras honorables y nuestra justicia es ley irrefutable.

Envía fotos con nosotros a:
Danza Wayra de Paucartambo

HISTORIA DE LA DANZA WAYRA DE PAUCARTAMBO
que recuerda los abusos de los Españoles en el territorio hace recordar a los primeros habitantes de Paucartambo los WAWRA DINAS aparecidos en su sistema.
Se representan a las autoridades locales tales como jueces, abogados y otros escribas los hacen arrodillarse a los pobres ante a las presas los hacen prenderlos por sus bienes, dinero si conocen lugares donde están los tesoros escondidos, también preguntan de sus esposas y las robas de sus hijos etc. A cada pregunta le ponen un estribo ¡ Wawra !

Canto Hualsi Canto San Luis Gonzalo Au. Enrique Vique 5/7N - Paucartambo

ESTUDIO JURIDICO "QUE PASE EL DESGRACIADO"
DRA. MAQ'TA SUWA
I.C.A.C. 1007

¿Quieres paz, tranquilidad y plata? No lo necesitas más. DIVORCIATE!
Especialistas en dejar a tu marido en la calle, no a ese infeliz que te saca la vuelta.
Especialistas en amarras, para que ese churrasco, chorro de lejos, esco de cerca te haga caso.

CAMPO HUASICHACA de Armas (E.E. Príncipe Sebastián I) de los Cerros 31024

ESTUDIO JURIDICO "WASI GASTO"
I.C.A.C. 007
Dra. Cusi Dente
Dra. Oyoñor Nahui

¿Cansado de propinas miserables? ¿Tus Padres te acompañan mejor en Navidad? ¿Harto de comer verduras? ¿Tus Padres viven Deludados al celular y no juraban así? Buscanos...
Se atiende casos padres tachos, sobrepredadores adictos a las redes.
Especialistas en manipulación de videos y posteos

Canto Hualsi Canto San Luis Gonzalo Au. Enrique Vique 5/7N - Paucartambo

Después de Paucartambo empezamos a investigar el Congreso. Ricardo, nuestro director, mencionó un video en el que dos congresistas se peleaban en público, uno le tiraba un puñete al otro. Decidimos ver el video, prendimos la laptop y el proyector. Era muy gracioso y ridículo ver a dos legisladores de nuestro país golpeándose en plena televisión nacional –pensándolo con detenimiento, es profundamente triste-. Me pidieron que editara el video e hice un loop donde se repetía el puñete que un congresista propinaba al otro.

Ese mismo día Ricardo recordó una canción cuya letra dice que los congresistas generarán algo utópico: las carreteras serán más grandes, las sardinas nadarán fritas con su limón y habrá leche para todos. Saqué mi celular, busqué la canción en Google y apareció el tema en youtube: “Parlamanías” de los Troveros Criollos, creada en 1954... entendimos que nunca había cambiado la situación en nuestro país. Entonces, Ricardo nos indicó que desarrolláramos las secuencias físicas con la letra de la canción. Ya teníamos algunas secuencias trazadas punto por punto, pero al montarse sobre *Parlamanías* se organizaron con mayor precisión. El video editado de los congresistas golpeándose se mantenía en

proyección mientras se oía la canción y los *wayras* nos relacionábamos en el escenario.

Lo importante del cuadro de Parlamanías fue que cuando llegamos de Paucartambo, teníamos otro tipo de conocimiento sobre los personajes y su relación con el contexto político e histórico.

Parlamanías es un cuadro basado en el comportamiento de los congresistas: su llegada al Congreso, la felicidad que sienten cuando van a ser nombrados, lo que prometen durante el mandato, el sentimiento de poder, las divisiones políticas, la corrupción y la coima, sus intentos por salvaguardar su estancia laboral en el parlamento.

Josué Cohello
Fragmento de bitácora digital



Parlamanías

* Saluda al público, se saludan entre ellos (vamos cañerita)
Cantón como en una peña

Congreso
firulites
vida nueva
Suavetes

- En la fe popular - Conny y Segminí mueven sillón
Dejar el sillón en medio y seguir a sus pies (80 pesos)
Rey mágico.
- La combi con Rafael (autobus)
- El poema con Sosué (perejil)

(las carreteras) ir a la silla y se carga como en ande
todos dan un saludo - Cuando va Segminí
yo salgo!!!

2da parte - en la mesa

- Saludos - Corazón
- Dinero al pecho
- Cuaderno - (miro a ellos - cocado - cerrado - lanzo)
- Vacas y gallinas (Sosué me jala)
- Abajo problemas. (Burla)

* Sosué corre con Rafael - Me burlo y salgo



Realizamos el viaje a Cusco sin saber lo que nos deparaba

la danza de Los *wayras* de la fiesta de Paucartambo. Fue una revelación para mí. Desde que les vi, con sus trajes elegantes y máscaras burlonas, supe que había algo profundamente teatral en ellos y ellas. No solo bailaban: representaban. Y lo hacían desde la sátira.

Comencé observando sus movimientos: el giro del cuerpo, el ritmo musical, la forma en que la máscara les permitía moverse, sin temor. Noté que la energía del *wayra* no nacía necesariamente de la técnica, sino del impulso. En ese torbellino encontré el punto de partida para mi personaje: Meche.

Así empezamos a construir las escenas, encontrándonos los cuatro *wayras*.

Cada uno y una traía consigo una energía distinta, un modo singular de habitar la corrupción, la ironía y el poder. Desde los primeros ensayos, notamos que no existía un solo tipo de *wayra*, sino varios con distintas intensidades. Meche era la más jovial y coqueta, su cuerpo jugaba con la mirada del público, disfrutaba de la provocación. Las escenas nacieron del juego, no del texto. Improvisamos situaciones inspiradas en espacios de poder: el Congreso, el Palacio de Justicia, el sistema educativo y un mitin presidencial. Cada lugar nos ofrecía un código corporal distinto, una temperatura emocional que transformaba la energía del *wayra*. Los elementos escénicos: una mesa y sillas, fueron los primeros aliados en este viaje. Al inicio eran simples objetos, pero a medida que avanzábamos, comenzaron a transformarse. La mesa se convertía en estrado o altar; las sillas en troncos o instrumentos de juego. Estos objetos eran testigos del tránsito de los personajes.

Descubrí que ser actriz en esta obra no era solo representar un personaje, sino que la actriz-danzante también invoca memorias, voces e historias.

Mehida Monzón



Wayra Martina

La *wayra* Martina es una abogada que no ha terminado sus estudios; sin embargo, se jacta de sus logros y los puestos que ha alcanzado gracias a sus “talentos” y argucias. Sabe moverse entre los altos mandos y los poderosos, engañarlos, aplicar sutiles artimañas que la favorecen, sacar ventaja de hombres de avanzada edad que, con dinero o poder, la benefician.

Para la creación de Martina, el punto de partida fue el análisis de su rostro/máscara: una mirada intensa, con cejas marcadas y tensas, que evocan lo siniestro. Le añadí un broche brillante, que asocio a un estilo conservador y caracteriza su personalidad clasista, que mira a los demás desde el interés y por sobre el hombro. Estas características las llevé al cuerpo: su energía parte de sus caderas y manos; sensualidad y seducción para atraer y engañar.

Las imágenes referenciales que utilicé para crear el comportamiento de este personaje fueron personalidades públicas, como Patricia Chirinos y Keiko Fujimori. Para la construcción física partí del personaje de la lechera mayor, de la danza *Waka Waka* de Puno, **cuya energía emana de sus caderas, que se mueven en un vaivén rítmico para atraer al toro.**

Jazmín Labrin



Wayra Hutchinson

El nacimiento de mi personaje *wayra* fue después de Paucartambo. Lo llamé Hutchinson por nada en especial, creo que fue por muchas expectativas. Tenía un compañero en el colegio que se llamaba Aaron Faraón Hutchinson, muy gracioso y muy guapo; fue precisamente por imaginar cómo habría sido su abuelo: un hombre rubio, jocoso, con bastante picardía y visión para generar un ambiente de trampas, juegos y palabrería. Mi amigo era un poco así, en muchísimo menor grado; yo imaginaba a su abuelo así.

Así nació Hutchinson, un hombre que tendría ascendencia inglesa y norteamericana, que se habría establecido como noble en alguna provincia y habría tenido muchos hijos; hijos con muchos privilegios y con poder para realizar los actos que quisiesen, por su apellido y situación económica.

Quién realmente dio una mano en la construcción de su cuerpo fue Alex Ticona, él nos dictó clases de composición corporal con máscara. Allí el cuerpo y la picardía de mi personaje entraron en total composición con el tema *Parlamanías*. Una serie de acciones y situaciones que hacían al personaje rico en su postura, visión y control de su energía para realizar lo que quisiese con tan solo mover las manos, la columna o la cabeza.

El poder de la composición corporal en conjunto.

Josué Cohello
Fragmento de bitácora digital



Wayra Pastor Menacho

El cuadro de Parlamancias comienza cuando terminamos de instalar nuestros cuerpos enmascarados en el espacio, cuerpos resignificados por los personajes *wayras* que quieren contarnos a qué y cómo les gusta jugar en el escenario. Mi personaje está bautizado como Pastor Menacho, nombre que utilicé para recordar a mi abuelo y su desvergonzado ritmo en las fiestas. Su movimiento resonó bien con el gesto que tiene la máscara; y sus calidades de movimiento me permitieron jugar y construir al personaje.

Pastor Menacho, un viejo de años interminables que no camina bien e intenta coger todo a su paso: elementos, rostros, cuerpos.

*Rafael Mena
Fragmento de bitácora digital*



Wayra Meche

Mercedes (Meche) es una secretaria del Congreso. En mi investigación, busqué que la memoria del *wayra* habitara su gesto, su manera de mirar teniendo puesta la máscara. Trabajé desde lo físico. Dejé que el cuerpo se transforme en un cuerpo danzante.

Meche empezó siendo una mujer rígida, contenida, pero poco a poco el movimiento del *wayra* se filtró en ella. **Su cuerpo comenzó a torcerse, a soltar una risa incómoda, casi grotesca, y a caminar dando pequeños saltos.**

Mehida Monzón



Wayra Hauta

La *wayra* más chiquita. Wayrita. Rita.

Recreación de *wayra* original. ¿Cómo se ríe? ¿Cómo se asusta? Muy furiosa. Triste o llorando. ¿Coquetea? Nerviosa/Ansiosa. ¿Cómo camina?

Crearle biografía.

Ríe/se le sube la presión y se acalora. Asustada/se tapa la boca. Furiosa/su estómago, sus manos, estira los dedos. Triste/hombros arriba y abajo. Coqueta/barre de abajo a arriba, ladeando su cabeza, arriba abajo. Nerviosa/camina de un lado a otro, se toca el cuello, se enfría. Camina ladeando las caderas en base.

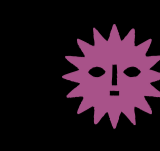
Hauta tiene treintaiséis años. Le gusta comer helado, caminar mucho, tipo footing. Se despierta 5 am a regar sus plantas. Se acuesta 9 pm, lee un poco hasta dormirse. Le gusta el color violeta porque combina sus primarios favoritos: azul y rojo. Le duelen las manos, a veces.

Camina moviendo las caderas de un lado a otro. Suele traer el cabello suelto. Da pequeños brincos de emoción. Un día su perro se perdió y ya no tuvo otro nunca más.

A los trece se cayó de la escalera cambiando un foco y se hizo un huequito en su barbilla. **No le gusta mucho su sonrisa, pero ya se acostumbró a sonreír.** Se suele tocar la nariz cuando está nerviosa.

*Conny Betzabé
Fragmento de bitácora*









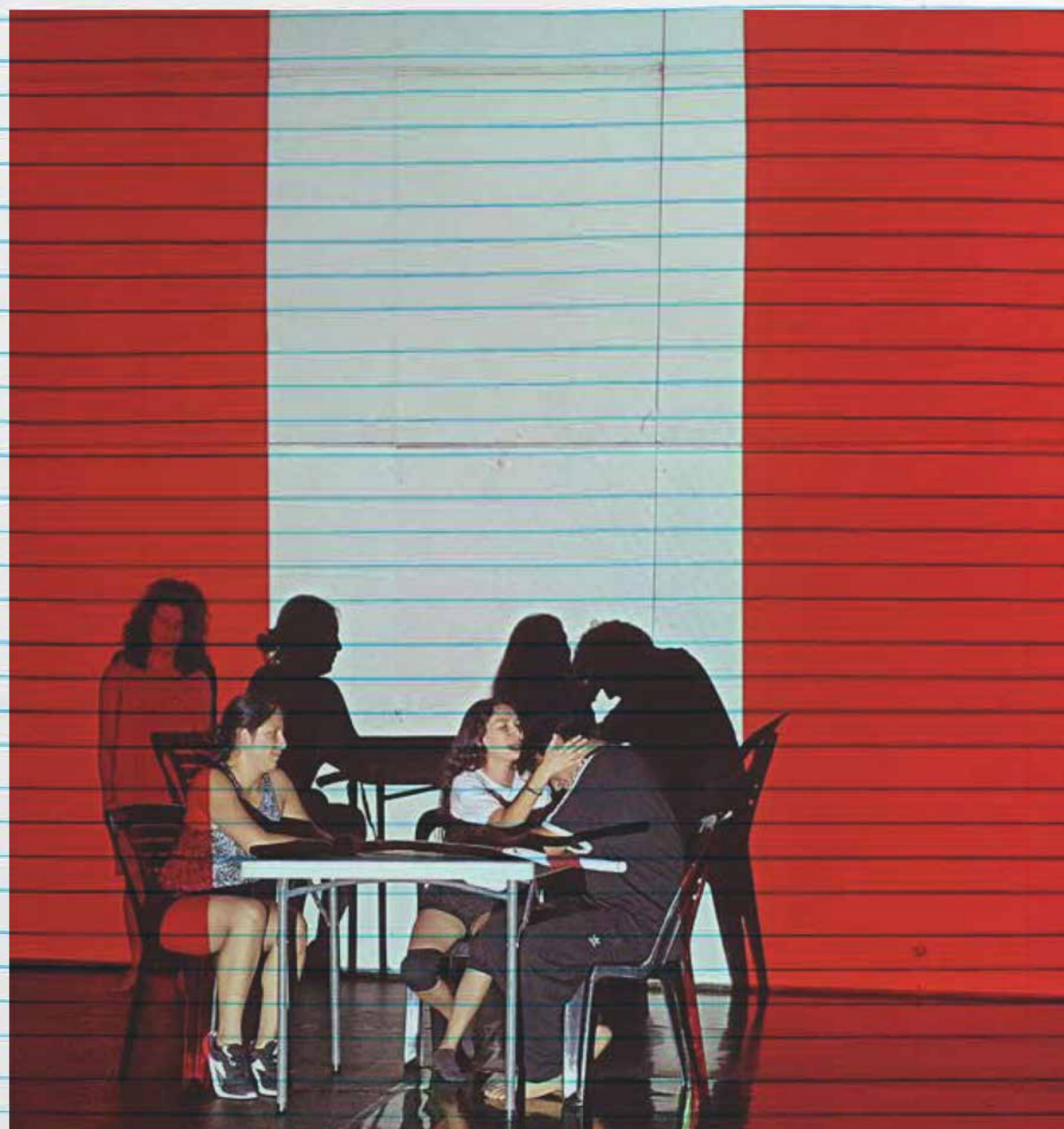


CAPÍTULO 2

Escribir en el espacio

Escribir no es un acto exclusivamente literario. En la creación escénica, la escritura se manifiesta en el cuerpo, en el movimiento, en la forma, en la manera en que un cuerpo ocupa y define el espacio. Esta comprensión dialoga con las manifestaciones culturales originarias, donde los textos se inscriben en los tejidos, los colores, los diseños del vestuario, los objetos cerámicos, la arquitectura y las materialidades que organizan la vida sensible.

Cuando el actor o la actriz escribe en el espacio, traza signos con su cuerpo: bocetos efímeros que emergen del gesto, del desplazamiento, del contacto con los elementos, de la luz y del sonido. Cada acción es una tentativa de escritura, una inscripción provisoria que se va afinando a lo largo del proceso creativo. La escena se construye entonces como un texto en permanente reescritura, donde los cuerpos ensayan, corrigen y precisan hasta llegar a una forma más definida. Escribir en el espacio es asumir que la dramaturgia también se hace con carne, tiempo y presencia.



- Imágenes grandes, extender el cuerpo.

Un día de laboratorio Ricardo llegó con la pintura *Uno más para esta vida*, la proyectó en la pared y nos dejó un momento observándola. El encuentro con la pintura de Jhoel Mamani me confrontó. Sentí rabia, vergüenza, una mezcla de impotencia y compasión. La mujer del cuadro parecía gritar sin voz, devorada por gallinazos vestidos de hombres o viceversa. Me quedé observándola largo rato, sintiendo que las preguntas y emociones llegaban a mí.

En la exploración, decidimos entrar en esa imagen desde el cuerpo. ¿Qué parte de mí se siente devorada? ¿Qué deseo ser cuando todo alrededor intenta corromperme? Las respuestas aparecieron en gestos: espasmos, contracciones, manos que se aferran, torsos que se empujan.

Cada movimiento empezó a traducir el peso de la violencia colectiva, heredada siglo tras siglo; pero también el pulso de la resistencia de una madre que se aferra a lo único que tiene: la esperanza.







Tras los ensayos trabajamos con improvisaciones que partían de la opresión y el deseo de escapar. En algunos ejercicios, esta mujer iba rotando, hasta que empecé a asumir ese rol, de pronto era la Madre Patria, y ellos empezaban a explorar ser mis hijos. La pintura comenzó a transformarse dentro del espacio, a volverse carne. La situación empezó a tomar forma: La Madre recibía a sus hijos el día de su cumpleaños, 28 de julio, y cada uno y una le pedía “un favor”. Al integrar la canción de la piñata se partió de improvisaciones físicas inspiradas en la tensión entre víctima y depredadores, en la que el cuerpo actoral devino campo de disputa simbólica.

Durante el proceso entendí que no estábamos “escenificando” el cuadro, sino dialogando con su energía. El gesto pictórico de Mamani, visceral y doloroso, nos invitaba a reconocer lo que el cuerpo calla: la herida de un país, la violencia estructural, la corrupción y la pérdida de humanidad.

Mehida Monzón











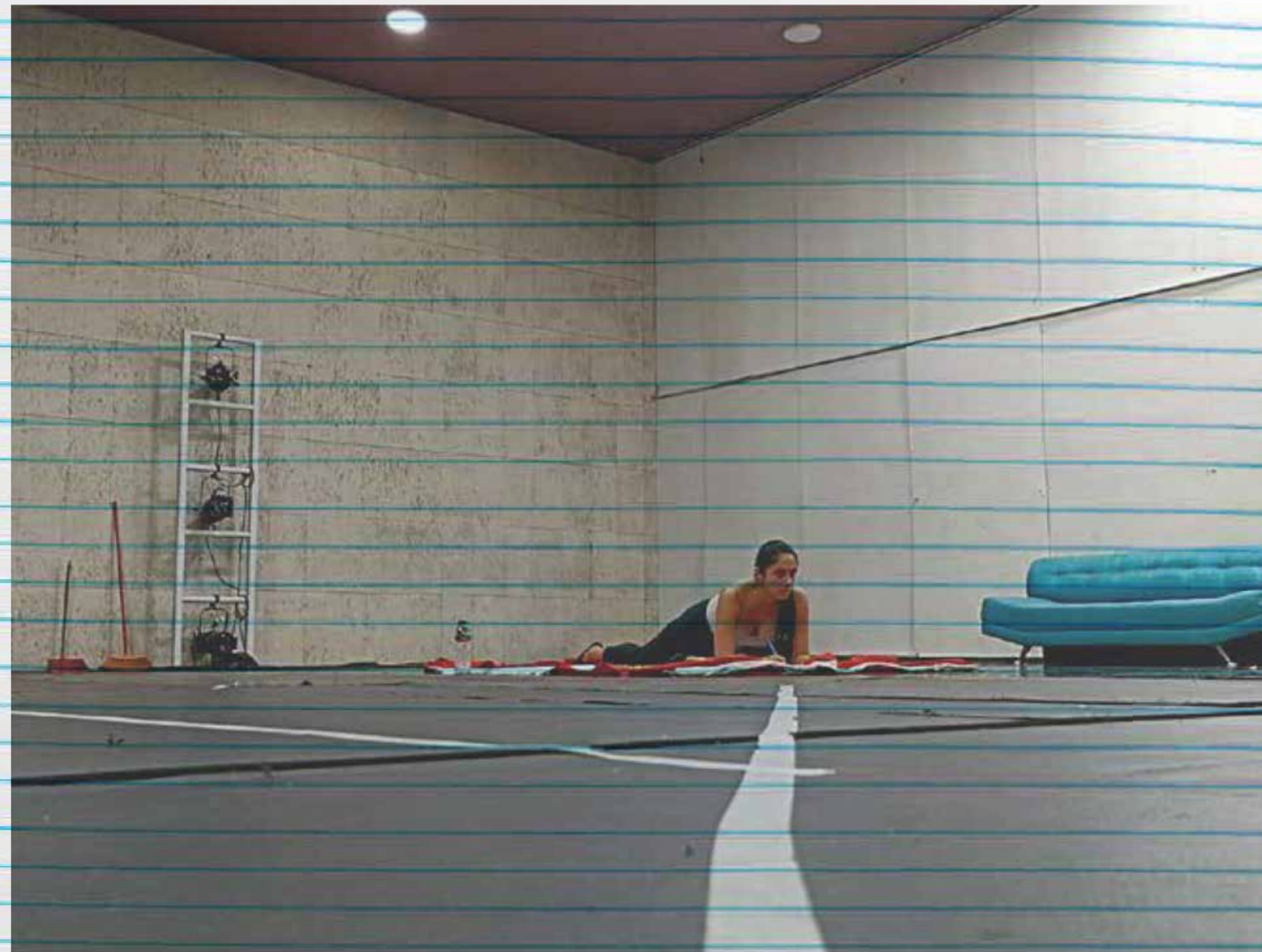
CAPÍTULO 3

Actor creador, actriz creadora

Este principio propone un desplazamiento del intérprete entendido únicamente como ejecutante o representante de un texto. El actor y la actriz creadora se asumen como artistas que participan activamente en la generación del material escénico, más allá de la construcción tradicional de un personaje. Para ello, requieren una preparación amplia y profunda, orientada a la creación colectiva.

La actriz y el actor creador se nutren de múltiples fuentes: literatura, cine, fotografía, música, entrenamiento corporal y trabajo sensible. Estos materiales son llevados al espacio de laboratorio para ser confrontados con los aportes de otros artistas y con las preguntas que plantea la dirección. Crear exige apertura para recibir, dialogar y transformar los materiales propios a partir del encuentro con los otros.

Ser creador no significa acumular sin criterio ni volcar todo en la sala. Implica discernimiento, generosidad y la capacidad de decidir qué permanece y qué se descarta. La creación no avanza en línea recta: se bifurca, retrocede, se contradice. El actor y la actriz creadora saben leer hacia dónde conduce el proceso y qué es lo que la escena realmente necesita en cada momento.



El actor
no necesita
si está

La música comienza y la luz cae desde lo alto, detrás de mí. Antes de moverme, ya sé que he sido llamada. Algo en el cuerpo reconoce ese llamado: no es una idea, es un peso antiguo que despierta. Camino hacia la luz y veo la línea que divide el espacio. Cruzarla es aceptar lo que cargo. Cruzarla es decir yo y que ese yo sean muchas. Madre patria. Mujer. Cuerpo que recuerda siglos sin haberlos vivido todos.

Levantar mi cuerpo cada mañana.
Cargarme como si fuera una niña dormida.
Cargar el corazón que pesa.
Cargar las voces sangrantes.
Cargar.

Entro. El golpe musical me empuja hacia el centro de un espacio oscuro. Camino lento. Los pies pisan fuerte, pero están cansados. No llevo nada en las manos y, aun así, la espalda se curva. Hay algo que siempre estuvo ahí. Un peso invisible. Un cansancio heredado.

Levanto la mirada y hablo. No explico: confieso.

Dos presencias se acercan con los ojos vendados. Me visten, pero no me cubren: me revelan. El vestido blanco y el faldón me ayudan a decir lo que sola no podría. En cada tela reconozco a otras mujeres. Las que cargaron antes que yo. Las que tuvieron que aprender a cargar.

Había que aprender a cargar.
Los hijos, las flores, el pan.
A cuestras, aunque pese.
Siempre cargar.



Tomo la bandera. En mis brazos se vuelve manta, se vuelve hijo, se vuelve cuerpo tibio. Lo acuno. Retrocedo. El tiempo también retrocede conmigo. Corro. Corro con mi bebé entre los brazos como en las marchas y protestas donde se grita para no morir del todo. Corro porque quedarse quieta es desaparecer. Les grito quién soy. Les reclamo quién soy. Mi voz busca abrirse paso entre el ruido, entre el miedo, entre los disparos que no se ven, pero se sienten. El humo me abre paso.



Me detengo. Respiro. Recuerdo. Pienso en las mujeres que no soltaron, las que sostuvieron la vida aun cuando todo pedía rendición. Grito el nombre de Gladys Tejeda y corro otra vez, extendiendo la bandera. La abro como si con ello pudiera liberar las almas que cargué, como si el aire pudiera devolverles algo de justicia. Grito otros nombres. No para enumerarlos, sino para que no se hundan en el silencio.

Cuando aparecen los gallinazos, me planto frente a ellos. No retrocedo. Les grito los nombres de mis hijos: jóvenes, mujeres, personas arrancadas por las dictaduras, la violencia, por un Estado que olvida. Grito también los nombres de quienes siguen luchando. No todos los muertos descansan. No todos los vivos están a salvo.



Vuelvo a acunar a mi bebé. Lo protejo. El peligro no se va, pero el gesto insiste. Un gallinazo me amarra la cintura y me arrastra. Otro coloca un bulto muy pesado en mi espalda. Llevo en él los cuerpos, las vidas, las almas de todos a los que invoqué. Ahora el peso es visible. Así se vive la opresión: atada, cargada, empujada al centro de un espacio que no elegí.

Quedo sola. Miro al público.
Estoy herida hace siglos.
Mi memoria tiene una edad
y mi cuerpo tiene otra.



Muchas cosas han muerto en mí y, aun así, cada mañana me levanto. Trabajo. Pienso. Pienso más para seguir viviendo. Canto, río, lloro, amo. Y pienso más para seguir amando. Pero estoy herida hace siglos.

El grito no sale. Se queda adentro. Es mudo, pero retumba. Un wayra acerca una pizarra con el texto escrito "Estoy herida hace siglos", es mi grito. Pero inmediatamente coloca un sello sobre él: ARCHIVADO. Borra incluso el intento de gritar. La herida sigue abierta. La injusticia persiste.

Camino. Cargo. Salgo del espacio de representación con el peso intacto. No hay cierre. Solo tránsito. Porque una madre patria no descansa. Porque cargar también es seguir.

Jazmín Labrin
Cartografía "Estoy herida hace siglos"





CAPÍTULO 4

Actor o actriz testigo de su tiempo

Este principio define a un tipo de artista que no se separa de su contexto histórico, social, político y humano. El actor y la actriz no crean desde la distancia ni de espaldas a lo que acontece en su ciudad, en su país o en el mundo. Su práctica escénica está atravesada por el tiempo que les toca vivir, y la creación se convierte en un espacio donde ese tiempo se observa, se interroga y se deja resonar.

Ser testigo no implica juzgar ni ofrecer respuestas cerradas. Implica generar preguntas, abrir fisuras de pensamiento y, en algunos casos, contribuir a imaginar formas más habitables de existencia. La escena se vuelve también un registro sensible de lo que ocurre: un lugar donde la experiencia colectiva queda marcada, no como documento frío, sino como huella viva de una época. El actor y la actriz, desde su cuerpo y su voz, encarnan así una memoria activa del presente.



¿Cuál es mi lugar de enunciar?
El teatro es un medio de comunicación

Día 4
Este fue el primer día en que se empezó a dialogar sobre la obra País del mañana: Castillo, pasiones, traiciones, huaico, desgracia tras desgracia, feminicidios, Toledo, presidenta, presos, ¿Cultura? Sacarle algo al otro, toque de queda, privilegios, normalizar los abusos, Perú fracturado, herida, narcotráfico, ollas comunes en la calle, la cautiva, la naturaleza, lluvia, identidad, Quyllurit'i, Cuzco, inti, amado.

Día 7
 Primeras exploraciones de la obra País del mañana: una persona caminando por la parte de atrás en forma de funámbulo con una bandera y una botella de licor. Además: una secuencia de moscas que rodeaban heces y luego se terminó con una composición corporal con percusión de la canción El Perú avanza.

Día 8
 Mostramos la secuencia a Ricardo. Cada vez que ve una, la modifica, así se van transformando las creaciones escénicas que realiza.

Unió las moscas con el funámbulo de la bandera, y ahora cada uno va tomando la presidencia. Las señales se transforman en suplantar uno al otro, robarse los puestos hasta llegar a ser presidente. El alcohol con la bandera se transforma en que todos quieren poseer la bandera. La marcha en el suelo se transformó en una marcha real con la bandera.

Día 9
 Empezamos a trabajar con la frecuencia de la marcha, añadimos un silbido y luego empezamos a trabajar una acción ligada con el robo. Creamos una secuencia corporal con la bandera y luego la transformábamos añadiendo los sacos de los presidentes con textos de sus trabajos y malas acciones. San Martín independizó al Perú, pero dejó la presidencia a Bolívar, quien fue dictador. Presidente solo un día.

CONVERSACIÓN IDEA

Crisis de partidos
 ↓
 Fujimorismo

2003 Ley de partidos
 ↓
 2004 Boom económico (Sunat recauda más)
 Financiamiento Pívoto
 Dilecto

2006 - 2011 - 2023
 ↓
 Pior congreso de la historia
 Decadencia de la democracia
 Redes polarizadas
 Populismo irresponsable

2016
 ↓
 2017 Congreso reforma
 Elimina la disposición
 + votos + financiamiento

Partido: Acción política conjunta - No hay nociones de partidos

Medidores: manipulación de información

Redes sociales - Plataformas digitales

El Fujimorismo es autoritario
 ↓
 Difícil que alguien pueda pensar distinto

2000
 ↓
 Desmontar la democracia progresista
 Ota conservadora de reacción
 + Autoridad que democracia

¿Existe una cultura ojiplata?

Historia de las regiones
 La democracia es una constante guerra
 → Nadie con los lentes de los tiempos.
 Lucha constante contra los traidores
 Hay más corrupción donde hay más botín
 "Votos de la consolidación de la deuda"

"La memoria constituye nociones"

FECHA:

TEMA:

→ Un personaje es lo que hace
 no lo que dice

una persona es lo que sus acciones
 no lo que dice.

- hacer una partitura de avance solo del ojiplata = "país del mañana"

- Buscar el trámite para llevar la Bandera

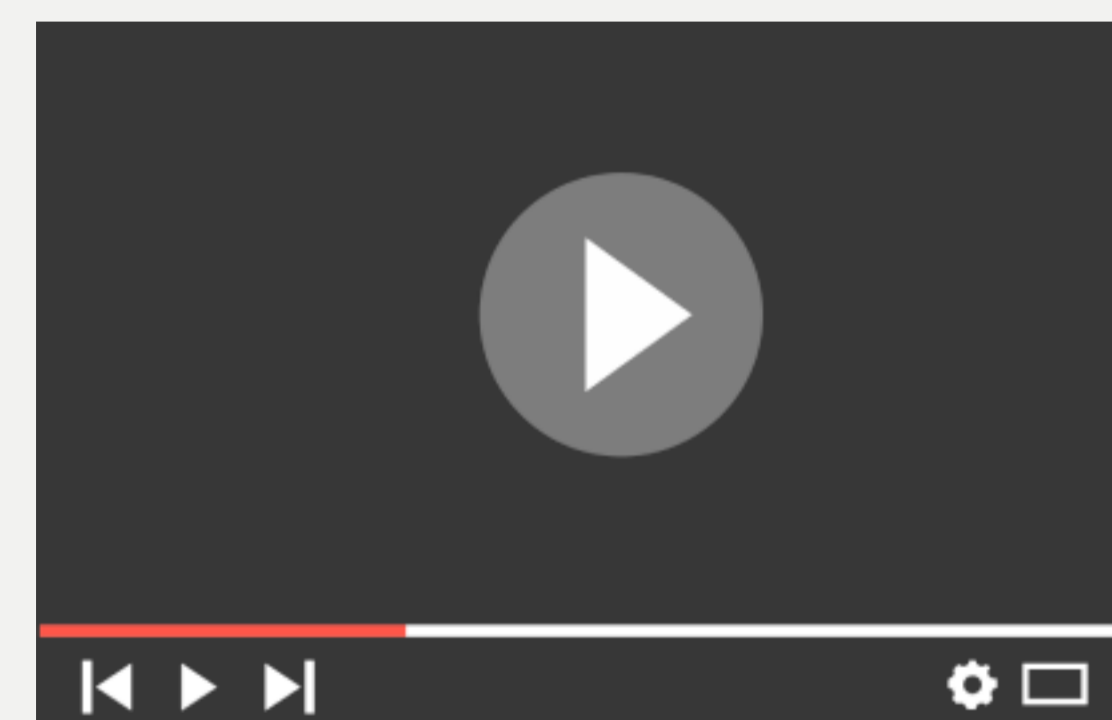
- Secuenciar las imágenes de las gestas
 → Postulacion la secuencia de los sacos
 → trabajar la fecha de los presidentes

Día 10

Cada *performer* en escena realizaba una inclinación con un saludo oficial, por ejemplo, Jazmín hacía el saludo de Verónica Mendoza. Asimismo, se hacían símbolos religiosos. Se empezaron a crear poses para poder evidenciar el apuro de estar al costado del presidente. Empezamos a trabajar con Ricardo, hasta que salieron más piruetas, poses, Kwai, *avengers*, Susy Díaz, y trabajamos la secuencia con música clásica y con los textos de los presidentes.

Día 11

El trabajo de este día proponía suplantar al otro ofreciendo las manos: el otro caía y sacábamos las manos, el otro caía y nosotros pasábamos encima. Moverse y caer como piezas de ajedrez.



Día 12

Todo es a partir de una partitura, más sistematizada, entendida; pero es todo lo contrario, la partitura cambia a partir de la música. Puedo repetir sostener, acelerar, entender que el teatro es una danza, cada uno desde su mirada puede leer una postura distinta.

Los cuerpos en secuencia y partitura generan historia en el espectador, a este no le interesa lo que estás sintiendo, los sentimientos no se ven, se perciben. El actor transmite sin verbalizar, las herramientas de composición generan esa lectura. Es importante dar posibilidades de lecturas distintas al espectador.

Josué Cohello
Fragmento de bitácora



Ricardo nos propuso iniciar el análisis y ejercicios alrededor del cuadro *País del mañana* de Juan

Javier Salazar, una pintura que muestra a los presidentes de Perú, desde los inicios de la República, como una suerte de línea de tiempo. A cada presidente se le ve diciendo “Mañana”. Una mirada triste y crítica de una realidad que parece habernos traído al presente. Un país con una constante postergación de sus problemas e intereses reales.

Nos enrumbamos a investigar sobre los ciento treintaiún presidentes que han pasado por palacio de gobierno, desde 1821 a la actualidad. Sus nombres, periodos de gobierno, afiliaciones políticas, obras, denuncias y acusaciones en su contra, reformas, etc. Todo lo que pudiera darnos un escenario cercano a cada momento de la historia de nuestro país, a través de sus representantes. La pintura era un evidente reflejo de la historia republicana, contada a través de sus presidentes.

Dividimos por bloques de tiempo a los presidentes, y fuimos destacando aquellos temas que nos parecían relevantes. Elaboramos preguntas que exponían estos temas y creamos

secuencias de acciones que nos permitieran llevar al movimiento los cuestionamientos que teníamos que hacerle a cada presidente, así es como cada uno creaba una partitura de acciones para representar a los diferentes presidentes que había investigado.

Fuimos sumando música a las partituras de movimiento y texto; investigamos las posibilidades del beat que propone la canción, qué calidades de movimiento sugiere y cuáles en oposición contrastan, etc. Trasladamos esa secuencia al espacio y fuimos añadiendo elementos como el sillón y la bandera, que eran objeto de deseo y disputa para los presidentes.

A partir de este cuadro se enlazaron otros dos momentos: uno que se construyó con la premisa de un tablero de ajedrez, donde Ricardo proponía que nuestros traslados sean exclusivamente hechos

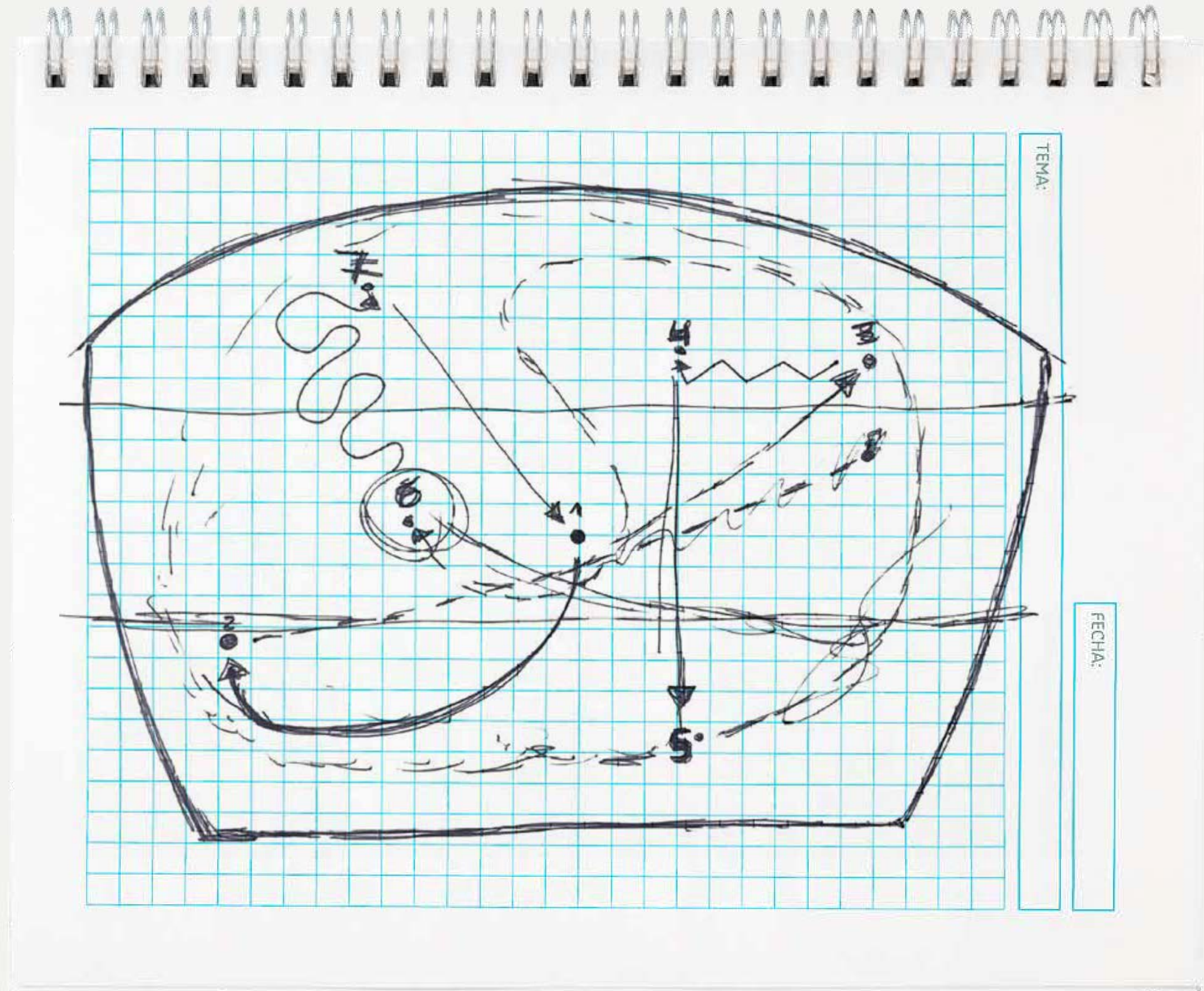
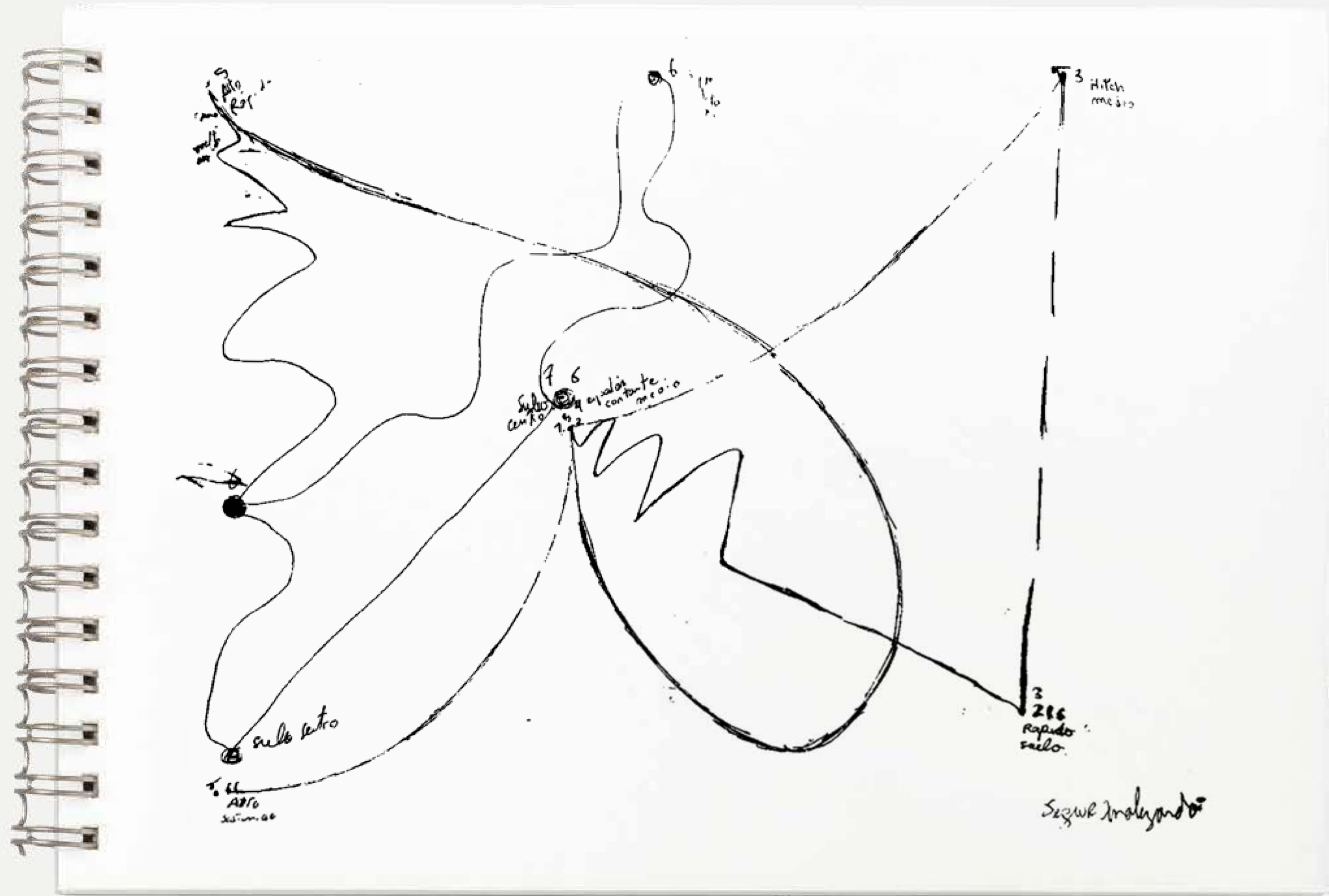
con los movimientos de las fichas, líneas verticales, horizontales, Ls, perfiles y paralelos. Y empezamos a jugar diferentes estrategias para descolocar al otro del lugar donde estaba, así ocupábamos su lugar y avanzábamos en el juego. Un rostro neutro, sin expresión alguna, nos ayudaba a darle más foco a la acción, sin mayor interpretación que la acción misma; una suerte de traiciones para lograr estar más cerca del sillón presidencial.

El otro momento se dió cuando logramos llegar junto al sillón, cada uno buscaba la mejor manera de simpatizarle al presidente, hacer venias, saludos, congraciarse con él y con el “pueblo” que era representado por el público. Así fuimos proponiendo una serie de acciones que representaran a diversas autoridades en las fotos protocolares. Investigamos en distintas fotografías las posiciones del cuerpo, el uso de las manos,

miradas, relación con los otros cuerpos, etc. Y a partir de lo encontrado propusimos una secuencia que inició siendo la de un saludo protocolar hasta los movimientos y acciones más absurdas, con el objetivo de congraciarnos con el presidente.

Jazmín Labrin



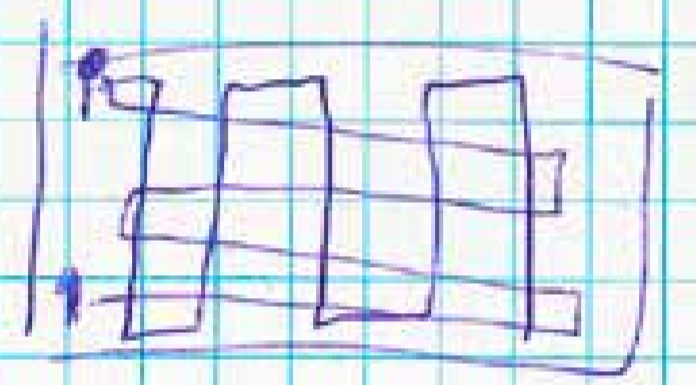


FECHA:

TEMA:

- Como salen en este cuerpo de base por calentado
- las bases

Mediante



- No enojarse
- Caminata cada explicación

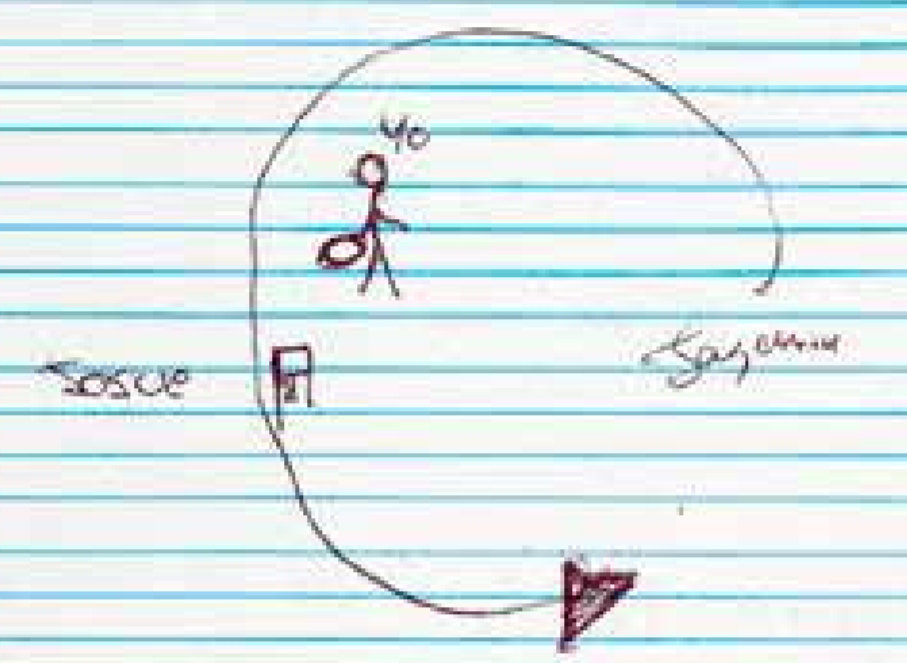
Que nuestro cuerpo y mente memorizable!

→ Como aprueba la mente!?

Una jaula

Rafael

Rafa: Silla
Jasve: Banca
Samir



Inteligencia corporal que sean cuerpos que reaccionen

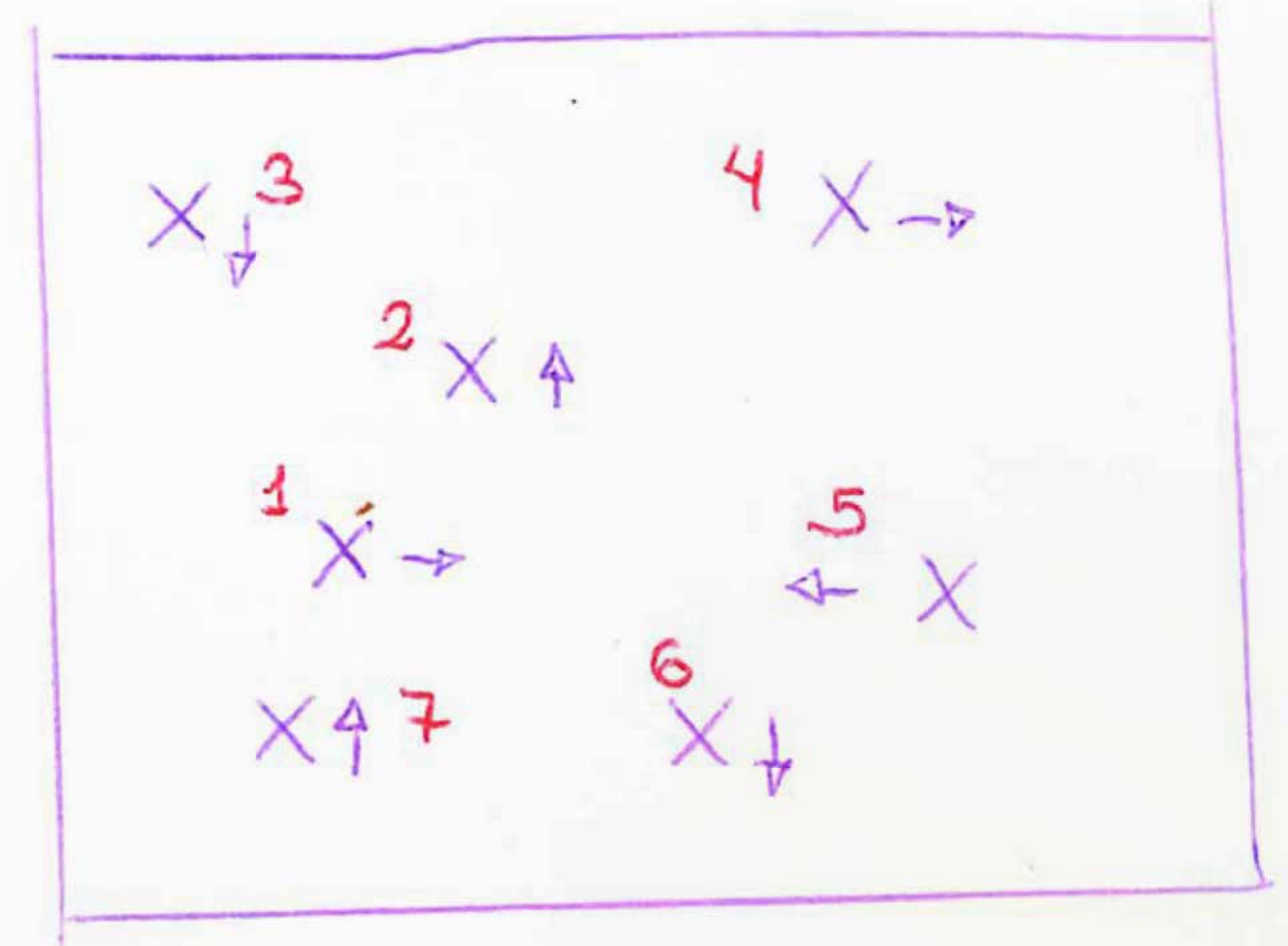
ENTRENAMIENTO PERSONAL (No ego)

Mejorar
Cuerpo todo
Respirando

• Ejercicios y volver a repetir

- 1) Torced
- 2) Columna
- 3) puntos de apoyo
- 4) Cero.

Usar el espacio - explorar / combinarlos



Presidentes

Durante esta última escena, después de dialogar todos en el primer plano, la música suena y miramos el espacio.

Entramos al cuadro y me encargo de mover la silla que está ubicada al lado izquierdo del escenario hacia el centro.

Coloco la bandera en forma de banda y me ubico en el lado derecho del tercer plano del escenario.

Camino tres pasos y me encuentro con Mehida, desarrollamos la acción del ajedrez.

Nos saludamos. Paso sobre ella y luego miro el sillón.

Este juego de ajedrez o de damas, comer y pasar por lo que me encuentre, se desarrolla durante este momento.

Paso por Jazmín y luego todos ellos pasan por mí, sobre mí.

Cuando llegamos al sillón, hacemos imágenes de expresidentes y luego estos se distorsionan y terminan en símbolos absurdos que no tienen que ver con el acercamiento a una autoridad.

Entre ellos, un corazón, el símbolo de sacrificio de *Los juegos del hambre*, el *gold*, *pool dance*, imagen de santo y una máscara con mis dedos.

Todos estos símbolos son siempre después de Jazmín y antes de Josué.

Todos los movimientos que hago están ubicados al lado derecho del sillón.

Cuando termina este momento, jalo el sillón hacia la diagonal izquierda al fondo del escenario y comenzamos con las preguntas.

Mi primer movimiento encargado, anotando lo que me contesta el presidente.

Me direcciono de izquierda a derecha hasta terminar mi pregunta.

Durante las preguntas de los compañeros Jaz y Josué, sigo al cardumen en un triángulo desde atrás para repetir sus movimientos, que son entre zigzagueantes y directos hacia el sillón.

Cuando me toca tener la banda presidencial, trato de evadir las preguntas y acciones de los periodistas mientras estos alejan el sillón de mi dirección hasta sacarlo del escenario.

Antes me he encontrado con Jaz, quien me quita el sillón y me lleva al primer plano derecho.

La echo y me encuentro con Mehida, quien no me permite ver el sillón y coloca su cuerpo frente a mí.

La esquivo y Josué me intersecta para estrecharme la mano y hacerme más preguntas...

Es cuando me doy cuenta que Jaz y Mehi se llevaron el sillón.

Finalmente, entrego la banda a Josué, quien me degüella cuando le hago la primera pregunta.

Caigo al centro del escenario.

Rafael Mena
Cartografía de "Presidentes"











ARCHIVADO



PAÍS DEL MAÑANA

*Revisado**

Creación colectiva dirigida por Ricardo Delgado

Asistencia de dirección: Pável Paniagua

Elenco: Josué Cohello, Jazmín Labrín, Rafael Mena y Conny Betzabé

PAÍS DEL MAÑANA

Primera obra del Elenco Profesional de Investigación y Creación Escénico de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, estrenada en diciembre del 2023.

Esta obra es contada por los wayras¹, quienes representarán diferentes roles a lo largo de la experiencia escénica.

Personajes wayras

Martina: Conductora de noticias (Jessica), Actriz 1, Hija, Gallinazo 1, Madre Patria 2, Señora/Gallinazo, Presidenta 2, Periodista 2, voz en off: tía, profesora, mamá.

Hutchinson: Conductor de noticias (José Luis), Actor 1, Hijo 2, Gallinazo 3, Desaparecido, Rapero, Hombre con rostro vendado, Empresario, Periodista 1 presidente 4, voz en off: Maestro, papá, hermano de la iglesia, primo.

Menacho: Reportero (Enrique), Actor 2, hijo 1, Gallinazo 2, Desaparecido, Abogado, señor/gallinazo, Presidente 3, periodista 3, voz en off: tío, profesor, novio.

Hauta: Actriz 2, Madre Patria 1, Desaparecida, Gallinazo 4, Escolar, Presidenta 1, Periodista 4.

¹ Personajes que representan a las autoridades que imparten in-justicia. Será mediante estos que se realizará toda la experiencia escénica.

ANTESALA

*El público ingresa mientras se escucha a lo lejos la música de los wayras*².

En el escenario, los wayras Hutchinson, Martina, Menacho y Hauta se preparan para iniciar la función, calentando con ejercicios actorales. Al darse cuenta de que son observados por el público interactúan con este.

Martina pide al sonidista que cambie la música. Los wayras se juntan para hacer “mierda”. Suena la canción “Parlamanías”³.

CUADRO 1 PARLAMANÍAS

Todo este cuadro es una representación de la canción “Parlamanías” de los Troveros Criollos, donde los wayras se engañan entre sí. Transan, coimean y juramentan estafando a los más ingenuos y a los más poderosos. Asimismo, se presentan todos los elementos que les acompañan durante la obra: una mesa, un sillón y un caballete, los cuales, desde la propuesta estética de la obra, representan los tres poderes del Estado.

CUADRO 2 NOTICIERO “PAÍS DEL MAÑANA”

Set de noticias. Dos conductores: José Luis y Jessica entran a escena para anunciar los titulares del programa “Buenos días, País del mañana”.

JOSÉ LUIS

Estas son las noticias del día de hoy: Presidente inaugura nueva planta residual en la selva. Personas no contactadas de la Amazonía están felices con la nueva bebida “Agüita del río”.

JESSICA

Mujer es asesinada por sus tres hijos. Se presume que sería una disputa por la herencia.

JOSÉ LUIS

Escolar es trasladada de emergencia a hospital por aborto clandestino tras sufrir una fuerte hemorragia

JESSICA

Niña es acosada por hombre con cara de pájaro. Pasajeros aseguran que este sujeto haría lo mismo contra otras escolares en los microbuses.

² La danza Wayras o Siqlla es una representación a los «doctores abogados» que administran «injusticia». Se trata de una sátira que denuncia el uso arbitrario y abusivo de la ley.

³ Canción “Parlamanías” autor: LOS TROVEROS CRIOLLOS, canción peruana 1965-01-12

JOSÉ LUIS

Fiscal suprema recibe el cargo de Fiscal de la Nación por resolver una de las preguntas más complejas en toda la historia: ¿Cómo se prepara el arroz con pato?

JESSICA

¡Qué difícil! Seis presidentes han pasado por palacio de gobierno durante los últimos cuatro años. Científicos investigan ¿por qué es tan difícil gobernar nuestra nación?

Sonido de flash informativo

JOSÉ LUIS

Son las 12:53 del mediodía, y nos encontramos en “Buenos días, País del mañana”. Nuestro corresponsal Enrique se encuentra transmitiendo en vivo y en directo desde la plaza principal...

JESSICA

Una manifestación más en el centro histórico. Esperemos que esta vez no le pase nada a los monumentos.

ENRIQUE

Efectivamente, nos encontramos en plena plaza principal evidenciando una manifestación pacífica, repito, PACÍFICA. FLASH INFORMATIVO regresamos con ustedes a estudios.

Sonido de manifestaciones. Sonido de bomba.

JOSÉ LUIS

Nos mencionan vía microondas que nuestra bebida nacional está siendo internaci- qué internacionalmente, intergalácticamente reconocida puesto que está llegando nada más ni nada menos que a la luna.

JESSICA

Así es, José Luis. Veamos estas imágenes que nos llena de orgullo...

Detrás del sillón aparece una bola de discoteca que va subiendo lentamente, representando a la Luna y, detrás de ella, aparece la bebida nacional en forma de cohete. Despega lentamente hasta aterrizar en la superficie de la bola. Luego, de manera repentina se instala una bandera blanca y roja. Jessica y José Luis observan el cuadro armado.

CUADRO 3 ATALAYAS

La wayra Martina rompe el personaje anterior y asume el personaje de Actriz 1. Se dirige al público. Hutchinson haciendo el personaje de Actor 2.

ACTRIZ 1

Esta imagen representa nuestra nación. O ¿es así cómo quieren que la veamos?

En los inicios de la República, un grupo de ciudadanos decidieron crear una danza que representara la realidad que veían. Estos personajes se hicieron llamar *Wayras*, también conocidos como doctorcitos o sikllas, parodiaban a los doctores de la ley, abogados y otros representantes del poder, que iban de pueblo en pueblo impartiendo lo que para ellos significaba “justicia”. Molestaban a los hombres y cortejaban a las mujeres, manifestándose, exponiendo y burlándose de lo que ocurría frente a ellos.

Entre esos viajes, un día llegaron aquí, a la capital. Quisieron replicar lo que hacían en cada pueblo, pero, ya saben, es un poco complicado manifestarse en las capitales. Así que decidieron tomar este teatro y aprender las formas necesarias para que lo que ellos hacían también fuera considerado arte, porque hay un arte culto y un arte oculto. Ya dentro, buscando dónde albergarse encontraron un almacén con más de 77 años de historia. ¿Se imaginan? Un lugar con la escenografía y elementos de tantas obras representadas durante todo este tiempo. (*Actor 1 y Actriz 1*) Obras como *Edipo rey*, o *El Rey Lear*. *La Vida Es Sueño*, *Antígona*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Casa de Muñecas*, *Fuente Ovejuna*, *La casa de Bernarda Alba*, *Ña Catita (Actriz 1)* en fin... Los wayras seleccionaron los elementos que podrían ayudarles a crear una obra que hable del contexto político y social de nuestra nación. Y además nos eligieron a nosotros para representarla... Ya casi listos, cuando estábamos a punto de iniciar, un wayra encontró un último elemento: un caballete con seis impresiones de cuadros de distintos artistas plásticos. (*Menacho ingresa el bastidor, mostrando la pintura “Una más para esta vida” de Joel Mamani*), por más que preguntaron a qué obra pertenecía este elemento, nadie les dio respuesta, era como si estuviera hecho justo para este momento.

Al ver la pintura, los wayras se preguntaron **¿Cómo sería un país del mañana?**

ACTOR 1

Para mí un país del mañana sería salud pública y gratuita las 24 horas.

ACTRIZ 1 va hacia la pizarra y anota las propuestas de ACTOR 1, ACTOR 2 y ACTRIZ 2.

ACTOR 2

Un país que está reconciliado con la naturaleza y su ecología.

ACTRIZ 2

Un país del mañana sería un país feminista, donde no existan las brechas, ni diferencias de género.

ACTOR 1

Un país donde los niños de provincia que se accidenten puedan viajar en helicóptero hacia la capital y allí se puedan curar en un hospital particular.

ACTOR 2

Donde las avenidas principales tienen edificios con jardines verticales que nos permiten respirar oxígeno puro todo el tiempo.

ACTRIZ 2

Claro, y que las mujeres caminemos libres y sin miedo. Poder decidir cuándo quedar embarazadas. Y si nacen varones les colocamos un chip feminista.

ACTOR 1

Exacto, donde las personas se puedan inyectar células madre con nanobots y si se cortan un brazo, le puedan salir dos.

ACTRIZ 1

Esperen, un momento ¡compañeros!, qué va a decir la gente... Tenemos que hablar de temas importantes: por ejemplo, hay que mencionar que nos encontramos en un momento de crisis política y social, con ex presidentes encarcelados, otros con investigaciones judiciales, y si vamos a hablar de salud pública, compañero, ¡por favor! hay que decir las cosas claras, durante una pandemia los presidentes y sus amigos se vacunan antes que las personas que realmente lo necesitan... O cómo hablar de un país que se preocupa por la ecología, si en la región asesinan a los defensores de la naturaleza y nadie hace nada, o no se previenen los desastres naturales a menos que empiecen a afectar a las capitales. O ¿chip feminista, querida? Me encantan tus ideas centennials, pero cómo hablar de derechos de la mujer hoy cuando solo somos números: cifras de mujeres asesinadas, esterilizadas, niñas que son obligadas a ser madres...

Mientras discuten la pregunta propuesta por los wayras, los actores y actrices aman la escena para el cuadro que representarán.

ACTOR 2

Por favor, esos son pensamientos subversivos.

ACTRIZ 2

No digas esas cosas que nos van a terruquear.

ACTOR 1

Si, date cuenta de tus privilegios.

ACTOR 2

Además, para crear una obra necesitamos ideas esperanzadoras

ACTRIZ 1

¿Y por qué?

ACTRIZ 2

Porque eso es lo que nos dan los espectáculos, diversión...

ACTOR 1

Eso, y la gente viene al teatro a divertirse.

ACTRIZ 1

¡Pero así nadie nos va a tomar en serio! Tenemos que hablar de cosas que nos cuestionen, que nos hagan pensar, reflexionar...

ACTOR 1

¿Pero por qué siempre estás molesta? Bueno veamos qué surge en la escena.

ACTRIZ 1

Bueno, comencemos entonces...

Termina la discusión entre los actores y actrices y se ha instalado el siguiente cuadro. Salen del escenario.

CUADRO 4 CUMPLEAÑOS DE LA MADRE PATRIA (1)

HIJO 1

¿Ma? ¿Mamá?... ¿cómo entraste?

HIJO 2

Tenía una copia de la llave

Ingres a hija

HIJA

¡Mamá!...

HIJO 1

¿Y tú?

HIJA

¿Dónde está mi mamá?

HIJO 1

Parece que no está.

HIJO 2

Está adentro

HIJA

¿Qué?

HIJO 2

Hola, hermana. ¿Cómo has estado?

HIJO 2 se acerca y quiere darle un abrazo a su Hermana. Ella lo evade y se acerca al sillón.

HIJA

Y ustedes, ¿cómo han estado?

HIJO 1

No tan bien como las personas que quieren denunciarte

HIJO 2

Bien. Trabajando en los designios del Señor.

HIJA

¿Sigues robando?

HIJO 2

No, ese es el caso de aquel hombre.

HIJO 1

¿Quieres que hablemos de las denuncias que tienes en tu contra?

HIJO 2

Por favor, conversemos.

MADRE PATRIA 1, quien ha estado en escena cubierta por una bandera, interrumpe la discusión cantando.

MADRE PATRIA 1

¡Cumpleaños felices... me desean a mí!

Los hijos van hacia ella y la hija la descubre.

LOS TRES HIJOS

¡¡Mamá!!

HIJA

Mamá, necesito hablar contigo a solas.

HIJO 1 y 2 salen.

HIJA

Mamá, sabes que estamos próximos a una nueva campaña electoral. Y hay un grupo de buenos periodistas que quieren ayudar con el tema de la imagen. Así que estaba pensando que el día que vengan a entrevistarme, podemos aprovechar para que me entregues el título de propiedad de la casa y las llaves, como una especie de donativo. Así esta casa se convertiría en mi próximo local de campaña.

MADRE PATRIA 1

¿La casa? Pero si tú ya no vives aquí, hace cinco años que no te veo...

HIJA

¿Eso qué importa? A ver, mamá... CONCÉNTRATE. Es fácil, allá pondrán las cámaras y luces, tú solo tienes que contarles lo buena hija, lo buena madre, lo buena persona que soy.

Es simple. ¿Entiendes?

MADRE PATRIA 1

Yo no puedo mentir...

HIJA

Y ¿quién te está pidiendo que mientas? Mira, mejor tú sólo te sientas allí, te callas y sonríes a la cámara. Yo me siento en tus piernas y hacemos una especie de foto familiar, de esas que te gustan... A ver, sonríe.

Ingres a HIJO 2 en medio de la conversación de su hermana con su madre.

HIJO 2

No pagaréis mal por mal, Romanos 12:17.

La HIJA se levanta y sale empujando al HIJO 2.

MADRE PATRIA 1

¿Sigues con lo de las iglesias? ¿Cómo es que se llama la tuya? ¿Escalera al cielo?

HIJO 2

El nuevo verbo de Jaén.

MADRE PATRIA 1

¿Esa no es la que ha salido con denuncias en las noticias?

HIJO 2

No mamá, esas son blasfemias. Habladurías que se utilizan para manchar el nombre de nuestro señor Jesucristo. Por eso, es cada vez más complicado obtener un espacio para predicar la palabra de nuestro señor. Por ello, he venido hasta aquí, para pedirte un espacio.

MADRE PATRIA 1

¿Qué espacio?

HIJO 2

La casa mamá

MADRE PATRIA 1

La casa...

HIJO 2

La casa sería un buen espacio para poder predicar la palabra del señor. En el tercer piso se haría un albergue para las mujeres en situación de calle, en el segundo piso se haría un comedor popular para los niños abandonados y en el primer piso se haría un altar. Sí, aquí se pondría una alfombra roja y llegaría hasta la puerta. Esa puerta la derrumbamos y haríamos una más grande para que todo el mundo sepa que esta es la casa es la casa de Dios.

MADRE PATRIA 1

Tendría que preguntar a tus hermanos. Recuerda que esta casa también es de ellos.

Ingres a HIJO 1

HIJO 2

La casa de nosotros es la casa del pueblo, la casa del pueblo es la casa de Dios y la casa de Dios es nuestra casa.

HIJO 1

Octavo mandamiento: No mentirás.

HIJO 2

Décimo mandamiento: No codiciarás los bienes ajenos. Perdón mamá, intuyo que esta conversación se tornara un poco compleja, permiso. *Sale HIJO 2*

HIJO 1

¿Cómo estás, mami? Te ves muy bien... como la casa; y justo te vengo a hablar de ella. me ha salido un trabajito que me va a llevar arriba y necesito que me ayudes hipotecando la casa.

MADRE PATRIA 1

¿La casa? Pero si tú no vives aquí hace años. ¿Por qué esta sigue siendo tu dirección?

¿Por qué llaman al teléfono preguntando por tí? Yo te llamo y cambias de número a cada rato. Acá vienen a buscarte y decime que los debes plata. Hasta de drogas me han hablado...

HIJO 1

¡Yo no consumo, mamá!

MADRE PATRIA 1

No estoy hablando de consumir.

HIJO 1

Tú siempre me juzgas, ¿no ? mamá yo soy tu hijo, tu y yo tenemos la misma sangre no me puedes dar la espalda así, mamá por favor dí que confías en mí...dí que confías en mí.

MADRE PATRIA 1

Puedo...

Ingresan la HIJA e HIJO 2

HIJA

Mamá, ¿vas a confiar en un tipo que está denunciado por estafas?

HIJO 2

Claro mamá, hazle caso a tu hija, hasta ahora no le paga a sus empleados.

LA HIJA INTENTA CALLAR AL HERMANO

HIJO 1

Lárguense, estafadora y mercader de fe.

HIJO 2

Qué vergüenza, mamá, cómo se van a pelear delante tuyo.

In crescendo. Madre reprendiendo a sus hijos.

MADRE PATRIA 1

¡Ya basta! ¡Basta! Ustedes vienen, me hacen sentir importante... Vienen cada cinco años y ¿qué es lo primero que hacen? Me piden la casa. Yo confío en ustedes, siempre confío, porque son mis hijos. Siempre les he dado de todo, ¡y se tratan así el día de mi cumpleaños!

La madre vuelve a taparse con la bandera.

HIJOS

Mamá, espera... mamá. Tampoco te vas a poner así, mamá...

HIJA

¡Ustedes son imbéciles! ¿O qué?

HIJO 1

¿Vieron que se está dando cuenta?

HIJA

¡Claro que se ha dado cuenta!

HIJO 2

Hay que decirle que hemos cambiado, hay que ofrecerle nuevas cosas.

HIJA

Eso, hay que darle un mensaje nuevo. Un mensaje de esperanza...

HIJO 1

De confianza...

HIJO 2

de paz...

HIJO 1

¿A favor?

HIJA

A favor. ¿A favor?

HIJO 2

A favor.

Suena la canción infantil "Piñata"⁴. Los hijos se transforman en gallinazos. Realizan una secuencia de violencia contra la madre, la marean, ultrajan, golpean. La pasan de mano en mano y finalmente la dejan tirada en el suelo, cubierta por la bandera, en referencia a los cuerpos que son encontrados en las calles cubiertos con papel periódico. Finalmente, los gallinazos se apoderan del sillón. Se va progresivamente la canción "Piñata". Termina la representación y los actores con las máscaras en las manos discuten sobre la escena que acaban de representar.

ACTOR 2

¿Se han dado cuenta de lo que acabamos de hacer? por fin nos salió la secuencia físico corporal que venimos ensayando durante todo este tiempo, chicos, el teatro es increíble.

ACTOR 1

⁴ Versión de los pico pico creada en 1978

Podemos hacer un teatro político, un tipo de teatro que hable sobre la realidad del país, un teatro de la memoria, un teatro colectivo que implique técnicas actorales como Meyerhold, Grotowski, Kantor, incluso creo que estamos haciendo una nueva vanguardia.

ACTRIZ 2 y ACTOR 2

¡WOW!

ACTOR 1

Yo me pregunto seriamente qué diría Dubatti.

ACTRIZ 2

(Se quita la bandera y se levanta, al público) ¡Lo dimos todo! sale.

CUADRO 5 ESTOY HERIDA HACE SIGLOS

MARTINA

Un momento, (los tres Wayras se juntan, se dan cuenta que están siendo observados por el público) ¿qué van a pensar de nosotros?

Martina se separa de los otros dos Wayras y asume el rol de ACTRIZ 1.

No podemos dejar a la madre patria allí, tirada, como si no nos importara. Tenemos que pensar en otras formas de representarla. No necesitamos una madre patria que esté esperando que alguien venga a salvarla. ¡No! Al contrario, necesitamos una madre patria fuerte, valiente, luchadora, corajuda, que pese a la impunidad salga adelante. *(Menacho muestra la pintura "Cómo pesas mi Perú" De Flora Meneses)* Una madre patria como esta. Esta pintura refleja el verdadero sentido de patriotismo: una mujer pujante que avanza, que lucha, que no se está quejando por el peso que tiene que cargar, sí no que con creatividad y esfuerzo saca su familia adelante. Creo que a ella la debemos representar como madre patria.

ACTOR 2

Sí, hagámoslo.

ACTRIZ 1

¡Perfecto! Preparemos todo *(le hace un gesto a Actor 2 para que pase las pinturas y deje la pizarra lista)*. Le pondré un título a esta escena y ustedes organicen todo *(escribe en la pizarra: "Estoy herida hace siglos") (A Actor 1)* Compañero, por favor, encárgate de la música.

ACTOR 1

Yo le doy el pie cuando salga...

ACTRIZ 1

(A Actriz 2) Y tú, mamita, anda busca allá al fondo: he dejado un vestido, unas telas que pueden servir. Anda cámbiate de vestuario...

ACTOR 2

Nosotros tenemos una propuesta: que tú seas la nueva madre patria...

ACTRIZ 1

No, pero le toca a ella, no le quiero quitar el papel.

ACTRIZ 2

Tú lo vas a hacer maravilloso.

ACTRIZ 1

¿Yo? *(Pausa)* ¡Está bien!

ACTRIZ 1 se ubica detrás del caballete. Se saca la ropa y zapatos y se prepara para representar a la MADRE PATRIA 2.

Desde atrás del caballete sale una GALLINAZO. Suena una canción mientras se retira el caballete y revela el cuerpo de una mujer, que representará a la MADRE PATRIA 2.

ACTRIZ 2 con los ojos vendados, representa a una Desaparecida. Entra con un vestido en las manos. ACTOR 2, representando a un desaparecido entra con los ojos vendados llevando un faldón en sus manos. Ambos visten a ACTRIZ 1 que asumirá el rol de MADRE PATRIA 2.

MADRE PATRIA 2

Levantar mi cuerpo de la cama cada mañana. Cargarme como si fuera una niña dormida. Sacarla de la espuma, los ruidos, los llantos. Y llevar sus pies, casi como aletas, hasta el frío suelo-mar. *(Desaparecida la viste)* Cargar el corazón que pesa, cargar las voces sangrantes, cargar el silencio perdido y tantas veces extrañado, cargar. Sin aliento que empuje, sin sueños que despiertan. Solo hay frágiles armamentos de papel con balas de plomo y canicas, y escudos de piel. *(Pausa)* Cargar.

Había que aprender a cargar. Cargar los hijos, las flores, el pan. A cuestras, aunque pese, siempre cargar *(Pausa)*. Pero nadie dice que allí donde cargamos la vida, cargamos el trabajo, cargamos los sueños... *(pausa)* ¿También tendremos que cargar?... *(Uno de los desaparecidos ingresa con la bandera en forma de bebé. La madre patria 2 va tras ella. Se desplaza con el bebé mientras mira a los tres seres vendados que deambulan en el escenario. Empieza a correr cuidando a su bebé).*

MADRE PATRIA 2

Soy la estudiante y la maestra. La ambulante y la trabajadora: formal, informal, a la que miras, a la que felicitas y a la que no. Soy las mujeres que limpian las calles, la ama de casa y también la niña acosada. Soy la pescadora, la que tiene que limpiar las playas de los derrames de petróleo, a la que no dejan pescar de manera artesanal. Soy la agricultora, la artista y disidente, la obrera y a quien persiguen por hablar de frente. Soy quien cuida la salud del pueblo, quien cuida la tierra y cura a la gente. Soy las niñas que rien, que bailan y también las que trabajan. Soy la indigente, las ancianas durmiendo en las calles, las familias muriendo por el friaje. Soy la anemia, las heridas de la corrupción y la

discriminación, las mujeres asesinadas, esterilizadas, las estudiantes desaparecidas, el sueño de las que migraron, y las madres buscando a sus hijas *(Pausa)*. *(SE REARMA Y GRITA MIENTRAS EXTIENDE LA BANDERA)* Soy Gladys Tejeda

Dos GALLINAZOS giran la mesa que tiene armada la imagen de gallinazos en las sillas. Entra Wayra Hutzchison dando órdenes a los gallinazos para reprimir a la Madre Patria 2.

Soy Micaela Bastidas, Matiaza Rimachi, Tomasa Tito Condemayta, Brígida Silva, María Parado Jayo de Bellido, María Valdizán, Cecilia Túpac Amaru y Ventura Ccalamanqui. Soy la mariscala, Dorotea Salguedo, Trinidad María Enríquez, Eivira García y García, Teresa Gonzáles de Fanning, Clorinda Matto de Turner y Catalina Buendía. Soy María Jesús Alvarado, Aurora Acosta Cárdenas, Magda Portal, Emilia Barcía Bonifatti, Mamá Angélica, María Elena Moyano, Georgina Gamboa, Celestina Rafael, Melissa Alfaro, Norma Mendez, Luzdilán Camargo, Killa Sotelo, Morayma Sandoval, María Mestanza Chávez, Ruth Bárcena, soy la sobreviviente, Camila y Zuleimi...

Toma la bandera en un abrazo y la vuelve a acunar.

Ingresan GALLINAZOS con dos elementos: cordón y bolsa de rafia. Se lo colocarán a la fuerza a MADRE PATRIA 2.

MADRE PATRIA 2

Estoy herida hace siglos, mi memoria tiene una edad y mi cuerpo tiene otra. Muchas cosas han muerto en mí, sin embargo, todas las mañanas me levanto temprano y trabajo. Pienso y pienso más para seguir viviendo. Canto, río, lloro, amo. Y pienso más para seguir amando. Pero estoy herida hace siglos.⁵

Ingresa WAYRA HUTZCHISON empujando el caballete hasta el centro del escenario.

MADRE PATRIA 2 se extiende y hace un grito mudo a la altura del título del cuadro. El WAYRA saca un sello con la palabra "ARCHIVADO" y lo coloca encima del título, tapándolo. Sale HUTZCHISON e ingresa ACTOR 2.

ACTOR 2

Te dije que lo harías increíble

ACTRIZ 1 desarma la imagen del grito mudo.

ACTRIZ 1

(A actor 2 y al público) Gracias *(sale cargando sus elementos)*

ACTOR 2 vuelve a sor el WAYRA MENACHO

MENACHO

Entonces, ¡esto va a continuar así!... ¡yup!

⁵ Poema escrito por el pintor Alberto Quintanilla.

ACTRIZ 2

Sí, porque así funciona el sistema.

MENACHO

¡Un momento! *(regresa)* ¿Qué pasaría si una persona quiere ser honesta?

ACTRIZ 1

No pues, el sistema no puede combatir la corrupción...

ACTRIZ 1 Y 2

...porque la corrupción es el sistema.

CUADRO 6. SÍ, JURO - WAYRAS

Wayra Hutzchinson empieza a voltear las imágenes del caballete, hasta llegar a la imagen "Patria mía" de Luz Letts, apenas llega, se escucha música "Wayras Oficina Nuevo Paucartambo". En ese momento, Hutzchinson le presenta el cuadro y le muestra todo lo que puede ganar siendo Fiscal de la Nación, le muestra el libro de leyes ambos conversan retrocediendo el caballete de madera hasta llegar a la parte de atrás del escenario. Abogado toca el cuadro y empieza a danzar la danza de los wayras, ahí el wayra empieza a darle lecciones de como obtener dinero a base de coima, robo y siguiendo las leyes. Ambos danzan y el wayra Hutzchinson le da unos guantes blancos para que pueda jurar y ascender como trabajador, y el wayra Pastor Menacho se pone los guantes y jura:

ABOGADO

Defender las leyes, la verdad de los hechos y seguir fielmente el código ético de la profesión.

Este cuadro se desarrolla por secuencias físicas que permiten componer el tránsito de un abogado que es corrompido por el mismo sistema al que trabaja. En un primer momento vemos a los wayras que toman el espacio y componen con la mesa y sillas un juzgado de donde sacan 2 sobres con diferente contenido: papeles llenos de sangre y documentos mezclados con tierra. Estos elementos son entregados por los wayras al abogado para que cumpla con su trabajo, eliminándolos. Cuando el abogado entiende el contenido de los sobres este se niega a recibirlos pero es abordado por los wayras que entre jugueteos y risas le ofrecen sobornos y engaños para que cumpla su labor. Cuando el abogado se dispone a deshacerse de los sobres y su contenido este es celebrado por los wayras quienes lo condecoran y premian con un nuevo puesto y con más dinero.

Descripción de Cuadro "Sí, juro Wayras"

Empieza la música a sonar Hutzchinson presenta a Pastor menacho como el nuevo abogado, quita su banda, regula la medida para taparle los ojos, cuando Pastor menacho no quiere aceptar el billete de ser sobornado, Hutzchinson le venda los ojos mencionando que mejor es no ver. Martina le pone un tacho de basura, Hutzchinson le hace tocar a Pastor el tacho con sus propias manos. Luego, Hutzchinson se retira hacia la parte de atrás a ver como trabaja Pastor Menacho, hasta que Pastor Menacho quiere tirar la banda, Hutzchinson se acerca regañándole mencionando que se ponga la banda negra, Pastor se la pone y empieza a tirar el folder donde hay tierra en el tacho de basura. Luego, se quita la banda y ve lo que ha hecho, se asusta, pero Hutzchinson se le acerca y se lo lleva conversándole que no pasa nada, que va a ascender de cargo, le presenta al presidente del juzgado y en ese momento Pastor Menacho se prepara para ser ascendido a Fiscal de La Nación.

Pastor Menacho recibe el cargo, lo felicitan, mueve el caballete y Hutzchinson mueve el asiento presidencial con el presidente hacia en frente de la mesa, llega Martina y ambos conversan sobre el trabajo de Menacho, luego, Hutzchinson le menciona a Martina lo mucho que le gusta y ella se va corriendo donde Pastor menacho, porque se transformó en Wayra, ella se cae al suelo, Hutzchinson se le rompe el corazón y Pastor menacho le menciona que él ahora es su jefe y que debe obedecerlo y le da unos papeles, Martina le da más papeles a Hutzchinson, luego Hutzchinson y Martina van donde Pastor quien está encima de la Silla moviéndose con alegría, Martina y Hutzchinson le muestran los papeles, luego le hacen aire, y luego Pastor les indica que boten los papeles y ellos lo hacen. Pastor se va a ver el cuadro y lo jalan, en ese instante Hutzchinson Wayra toma la bandear la pone en el sillón presidencial y martina la acomoda junto a él, se extiende la bandera y Pastor menacho se sienta en el medio de ella en el borde blanco, Martina le tapa por una parte y Hutzchinson por otre, pastor menacho duerme, Martina Wayra y Hutzchinson Wayra se acercan y Pastor se levanta, menciona que tiene un caso importante, se va hacia el caballete los dos Wayras le persiguen, y Pastor muestra el caso de una niña que saldrá embarazada y que tendrá que archivar y ganará mucho dinero, los otros dos wayras confabulan el dinero que ganarán con dicho caso. Entra Pastor Menacho con el Caballete y Escolar detrás de, Hutzchinson sale del escenario.

ESCOLAR ve un remolino de acciones que se mueven simultáneamente y ve a los wayras.

Hutzchinson entra al escenario con una silla la pone en medio del escenario y ve a una niña de pies a cabeza, luego mueve la mesa de atrás de forma espiral luego la mueve hacia el medio con Martina, voltea las 3 cabezas de gallinazo, quita los tres sacos, y va con Martina y las acomoda en el perchero, fuera del escenario.

CUADRO 7 DICEN QUE SOMOS EL FUTURO

La escolar se detiene junto al cuadro, imitando la posición de la niña en la pintura. Realiza una secuencia de preguntas y voces responden.

ESCOLAR

Mamá, tu pareja me ha tocado.

MAMÁ

Seguro le has coqueteado

ESCOLAR

Profe, ¿la primera vez duele? ¿Puedo quedar embarazada?

PROFESOR

Alumna, de eso no se habla en el colegio

ESCOLAR

Tío. ¿Si ya no soy virgen nadie me va a querer?

TÍO

¿Por qué estás provocando a los hombres?

ESCOLAR

Profesora, ¿qué es un método anticonceptivo?

PROFESORA

¡Silencio, malcriada!

ESCOLAR

Hermano, ¿Masturbarse es pecado?

HERMANO

Hermana, de eso no se habla en la iglesia

ESCOLAR

Profe. ¿Para qué sirve el condón?

PROFESOR 2

Deja de estar pensando en cochinadas y ponte a estudiar.

ESCOLAR

Tía, ¿Qué es un orgasmo?

TÍA

Ay hijita, los orgasmos no existen.

ESCOLAR

Papá, ¿El enfoque de género promueve el embarazo?

PAPÁ

Hija, con tu mamá ya.

ESCOLAR

Carlos, creo que estoy embarazada...

CARLOS

Yulisa, pero solo fue una vez

ESCOLAR

Primo, ¿Qué es abortar?

PRIMO

Prima eso es para gente promiscua.

ESCOLAR

Mamá, creo me gusta mi amiga.

MAMÁ

Te voy a llevar al psicólogo

La ESCOLAR se pone sus audífonos. Suena una canción. Camina y quiere parar al bus, el bus se pasa y la deja. Llega HOMBRE/GALLINAZO y la saluda, detiene el bus y le pide que suba. ESCOLAR sube, se sienta, sube una señora y le exigen el asiento. Secuencia de masturbación. GALLINAZO se coloca detrás de ESCOLAR. La música desaparece.

ESCOLAR

Sus alas suenan a lo lejos

o no tan lejos

He aprendido a reconocer el sonido de su aleteo

Me escondo, cierro los ojos

pero el tiene el poder de leer hasta mis pensamientos

Qué grande estás; grazna al verme

Te recordaba del tamaño de la palma de mi mano

Mientras rechino mis dientes deseando desaparecer

Al abrir los ojos

su plumaje impregnado en todo mi cuerpo

Él emprende el vuelo, yo desvanezco.

GALLINAZO se masturba detrás de ESCOLAR. Vuelve la música anterior. La ESCOLAR baja del bus. PASAJERA gira la silla y transita de la SEÑORA a la MAMÁ DE LA ESCOLAR. ESCOLAR ingresa y le muestra a su mamá la falda para iniciar una secuencia de movimientos. Hutzchinson ingresa y pide que la música pare. Corta la escena.

ACTOR 1

¡Alto, alto paren! Esto no es políticamente correcto, como van a exponer a una niña a ser manoseada en frente del público. ¿Qué va a pensar la gente?

ACTRIZ 1

¿Por qué cortas la escena?

ACTOR 1

¿Qué te pasa? No está bien

ACTOR 2

es cierto compañeros... ¿Cómo vamos a estar exponiendo el personaje de una niña frente a todos de esa manera ? Nos pueden funar, no estoy descuerdo.

ACTRIZ 1

Entonces ¿depende de qué hablamos para saber cómo indignarnos? A veces es necesario decir las cosas así de frente, como una manera de denuncia. O cuántas veces no nos hemos quedado callados en situaciones como estas y hemos sido cómplices. Además es una manera de enseñarles a esos hombres a respetar el cuerpo de las mujeres.

ACTOR 2

Yo creo que sí estamos haciendo algo al respecto y no nos estamos quedando callados. Además, este no es solo un tema de varones.

ACTRIZ 2

Claro, porque es del sistema.

Todos los actores se sorprenden y se transforman en wayras.

MENACHO

Que estás diciendo oye, si nosotros responsabilizamos al sistema, ellos *(refiriéndose al público)* se van a dar cuenta que no nos queremos hacer cargo... tonta.

ACTRIZ 2

Ah...

TODOS

Aaaahhh...

MARTINA

Entonces, ¿cómo les gustaría que se representen estas cosas en el teatro?

Todos se dirigen a sus posiciones para reiniciar la escena de una manera más artística y políticamente correcta.

Escolar vuelve a ponerse los audífonos, suena "Colegiala Piano", se coloca la mochila y toma el bus. Misma secuencia que la anterior, pero animada. Escolar le da un rodillazo a Gallinazo. Suena "Rap", se baja progresivamente volumen de "Colegiala Piano"

ESCOLAR/WAYRA (Al público)

Soy la niña mala que quiere abortar

Soy la niña mala que quieres callar

Soy la niña mala que suelen acosar

Y que violan diariamente porque nadie nos cuida

WAYRA (Se sube a la pizarra)

Soy la mujer mala que usa calzon rojo

Con top y minifalda y se pinta los ojos

Aretes dorados, los labios rosados

Y que el juez cuestiona a ver si ya me han desflorado

ESCOLAR (Se baja, al público)

Que es justificable una violación

Porque salgo a la calle y se me ve el pezón

Fuckin policía no daré declaración (A la mesa donde se encuentra Rafael)

¡Soy las mil mujeres que te gritaron que no!

ESCOLAR sube a la mesa con dirección a la silla presidencial, se desploma y termina tendida, aborto.

Ingresa un gallinazo 1 con inflador, ACTRIZ 1 con pancarta de Aborto.

Actor 1. Hombre con megáfono rapeando.

ACTOR 1

Eres la niña mala, tu no puedes hacer nada

mejor quedate callada y mejor haces no hablar

La casa la vida tu tía también el abuso de la policía el abuso de toda la gente que siempre te dice te callas no hablas de sexo pecado morboso pecado doloso tu solo suplica ser

Tú eres la niña mala, tu no puedes hacer nada mejor quedate callada y mejor hacas no hablar.

Termina el aborto clandestino, explota el globo.

Apagón. Salen.

CUADRO 8 LA SELVA

Se escuchan sonidos de la selva.

Entra un personaje con el rostro vendado, lleva un mantel con alegorías de la selva.

En la oscuridad, los wayras Menacho y Martina ingresan con una linterna iluminando sus pasos, luego se encuentran con un telar shipibo que sostiene al personaje del rostro vendado. El telar se usa de mantel de la mesa en la que el mismo personaje instala una caja y una botella con agua. Menacho le coloca un casco.

Luego Menacho hace ingresar la pintura "Baguazo" de Luis Miguel Portilla Tuesta, mientras Martina ilumina el cuadro con su linterna

Mientras que la mesa se adelanta hasta el medio del escenario y se pone el envase de la botella de agua y el agua encima. Después de ello, la linterna enfoca al público y luego enfoca la botella, bordea la botella y se acerca lentamente a ella hasta que se ve la imagen grande de la botella en la pared de atrás, el hombre se mueve hacia la parte de atrás de la mesa pasa el caballete delante de él, y se ve a la botella de agua subiendo mientras suena un ícaro, canción que se utiliza en los rezos de Ayahuasca. luego de ello la botella se sigue iluminando hasta que el hombre la tapa y se apaga el sonido Ícaro, el hombre extiende los brazos y empieza música cumbia de la selva.

El hombre muestra su presencia como ingeniero saluda al público y sale hacia el escenario los wayras le saludan, este saluda a cada uno de ellos, les regala caramelos y juntos le tiran caramelos al público, realizan una coreografía de cumbia y el hombre empieza a realizar una charla sobre el TLC, tratado de libre comercio.

HAUTA va por las pinturas, pasa una por una dejando libre la pizarra para que el INGENIERO escriba en ella.

INGENIERO

Creo que el TLC va a ser un gran cambio para nuestro país, en un país donde hay minería, pesquería, carpintería, eso no le pertenece a un grupo de ciudadanos de segunda o tercera categoría que tuvieron la fortuna de nacer ahí. Las tierras de la amazonía son de ustedes y de sus hijos, son de los ciudadanos y para los ciudadanos. ¡Viva la nación! ¡Viva!

Hauta lleva la pizarra al centro del escenario, EL INGENIERO firma la pizarra escribiendo; AMAZONÍA, Hauta se lleva la pizarra hacia el otro extremo del escenario. Las protestas incrementan, el hombre al ver esto empieza una huida y todo se torna en cámara lenta, se quita el casco, luego el chaleco en cámara lenta, un gallinazo le da un saco de presidente, este se sienta en el sillón presidencial, saca un arma, la levanta dirigiéndola hacia su cabeza y luego un gallinazo le pone un cigarro en la boca y este prende el cigarro con el arma. En ese instante un gallinazo que está detrás del presidente revienta una bomba en el aire.

PRESIDENTE

Agua que viene del río, sangrecita puedes curar.

Agua que viene del río sangrecita puedes sanar.

Aguita pura de manantial agüita que cura to el mal

aguita pura de manantial agüita que cura to el mal.

Y no se olviden de comprar su nueva agua del río, próximamente en sus supermercados más cercanos.

Coloca la botella de agua dentro de la caja. Hauta como gallinazo cierra la caja y suena la música de transición. Los gallinazos rodean al presidente y lo transforman en Hutzchinson. Un gallinazo le pone la máscara de Wayra y la otra le da el bastón. Suena música.

CUADRO 9 PRESIDENTES

Hutchinson mira a lo lejos y ve el caballete, se sorprende y se para rápidamente. Se dirige hacia allá. Voltea el caballete mirando hacia los gallinazos, retorna las 5 pinturas hechas en la obra y se da cuenta que hay una pintura más. Cuando la voltea, es una pintura negra. Todos se sorprenden. Hutchinson voltea la pintura hacia el espectador y golpea la pizarra . Suena la música.

Hutchison va hacia atrás deja su máscara y se transforma en periodista para hacer preguntas al nuevo presidente 1.

Gallinazo 1 mueve el caballete, Gallinazo 2 el sillón y Gallinazo 4 ingresa por el centro con la bandera en las manos. Gallinazo 1 y Gallinazo 2 ubican los elementos y Gallinazo 4, ahora Hauta se acerca para recibir la banda. Gallinazo 1 y Gallinazo 2 le ponen la bandera a Hauta, ella sube sobre el sillón.

Entra Periodista 1 (Todas las preguntas que hacen los periodistas, los presidentes contestan "Mañana".)

BLOQUE 1: PRESIDENTE 1/Hauta

PERIODISTA 1

En sus últimas declaraciones usted afirma que los pueblos altiplánicos no son el país.

¿Opina usted lo mismo de la capital?

PRESIDENTE 1/Hauta

Mañana

PERIODISTA 2

La Comisión Interamericana de los Derechos Humanos...

PERIODISTA 1

...denuncia abuso por parte de las fuerzas armadas...

PERIODISTA 3

... en las últimas manifestaciones en su contra.

PRESIDENTE 1/Hauta

Mañana

PERIODISTA 2

Solicitó asilo político en la embajada de Uruguay para evitar que lo investigan por lavado de activos.

PRESIDENTE 1/Hauta

Mañana

PERIODISTA 3

Recibió más de 20 millones de dólares de una transnacional brasileña por la construcción de la carretera interoceánica del sur...

PRESIDENTE 1/Hauta

Mañana

PERIODISTA 1

Se hospedó en el Hotel Melody con cinco mujeres para tener una fiesta desenfadada

PRESIDENTE 1/Hauta

Mañana

PERIODISTA 3

¿Por qué aceptó más de 4 millones de dólares por la compra de terrenos a nombre de su suegra?

PRESIDENTE 1/Hauta

Mañana

Los periodistas corren, pero vuelven con más fuerza hacia el presidente 1, periodista 2 y 3 jalan la silla presidencial hasta el medio del escenario y el periodista 1 lleva el caballete detrás del sillón presidencial.

PERIODISTA 2

Ha sido denunciado por las esterilizaciones forzadas de más de 217 mil mujeres indígenas durante su gobierno.

PRESIDENTE 1/Hauta

Mañana

ACTRIZ 1 recibe la bandera, pateo a la ACTRIZ 2 para sacarla del sillón y luego se sube en él. Los demás la acicalan.

BLOQUE 2: PRESIDENTA 2

Se mueven periodistas realizando diversas acciones que hagan a la presidenta cada vez evadir su cargo y sacarla.

PERIODISTA 4/Hauta

Los altos mandos y militares de su gobierno están vinculados a un cártel de narcotráfico en la selva.

PRESIDENTA 2

Mañana

PERIODISTA 1

¿Por qué hizo un golpe de estado en contra del presidente del partido opositor?

PRESIDENTA 2

Mañana

PERIODISTA 3

Para evadir las graves investigaciones en su contra, compró los votos de todo el congreso y así evitó su fiscalización.

PRESIDENTA 2

Mañana

PERIODISTA 4/Hauta

Usó como excusa la desaparición de la página 11 del contrato petrolero para dirigir su golpe de estado.

PRESIDENTA 2

Mañana

PERIODISTA 1

Desde hace 3 años está vinculado con la ideología nazi-fascista. ¿Convertirá al país en un régimen militarista?

PRESIDENTA 2

Mañana

PERIODISTA 3

¿Por qué compró dos naves de guerra de carga inservible a un costo de 73 millones de dólares?

PRESIDENTA 2

Mañana

PERIODISTA 4/Hauta

Otorgó territorio peruano a un país vecino para llegar a un acuerdo de paz que beneficiaba a sus propiedades.

PRESIDENTA 2

Mañana

ACTOR 2 le quita la banda presidencial a la PRESIDENTA 2 y se la coloca.

ACTRIZ 1 celebra al nuevo presidente.

BLOQUE 3: PRESIDENTE 3

Periodista 2 le hace una pregunta a presidente 3 mientras periodista 1 y 3 se llevan el sillón presidencial y el caballete. La secuencia de acciones que surgen con el Presidente 3 está basada en el alejamiento del presidente 3 y el sillón presidencial, además de que nunca

toca el mandato como tal.

PERIODISTA 2

¿Es verdad que mantuvo en secreto durante cinco años un tratado internacional que le otorgaba territorio patrio a otro país vecino?

PRESIDENTE 3

Mañana

PERIODISTA 4/Hauta

Impuso Ud. un control estricto a la prensa, propició la quema de diarios y persiguió a los periodistas que se manifestaban en su contra.

PRESIDENTE 3

Mañana

PERIODISTA 1

¿Por qué liberó de la cárcel a sus colegas políticos acusados de corrupción?

PRESIDENTE 3

Mañana

PERIODISTA 4/Hauta

Participó en las masacres contra las comunidades indígenas durante su primer y segundo mandato.

PRESIDENTE 3

Mañana

PERIODISTA 2 trata de lanzar el sillón presidencial fuera del escenario

PRESIDENTE 3

¡No!

BLOQUE 4: PRESIDENTE 4

Presidente y grito de guerra, periodista 3 se acerca le hace un saludo militar, el presidente se coloca la banda militar, marcha y se presenta hacia el escenario con un grado superior. Se sube al sillón presidencial y saluda al pueblo con el saludo militar. Las acciones realizadas con Presidente 4 son acciones de crítica a un gobierno militar, todas están ligadas con los asesinatos a los medios de prensa, por ello, los periodistas preguntan y mueren de diversas formas en la escena.

PERIODISTA 3

Viajó a Europa en plena guerra del Pacífico cuando nos faltaba armamento y equipo para abastecer a las tropas.

PRESIDENTE 4

Mañana

PERIODISTA 4/Hauta

¿Pensó en el posible conflicto cultural entre los países latinoamericanos al forzar su unión en el proyecto de la gran Colombia?

PRESIDENTE 4

Mañana *(Presidente acuchilla a periodista)*

PERIODISTA 2

Se le acusa de tiranía, traición y robo de fondos públicos con los que acumuló una gran fortuna y construyó un "palacio" en un balneario exclusivo.

PRESIDENTE 4

Mañana *(Presidente dispara a periodista)*

PERIODISTA 4/Hauta

¿Qué tiene que decir sobre las acusaciones en su contra por patronazgo y amiguismo, que le dieron cargos de poder a sus aliados y a sus socios extranjeros?

PRESIDENTE 4

Mañana *(Mueve el cuerpo para que nadie lo vea)*

PERIODISTA 3

¿Por qué renunció a su primer gobierno, enviando a su hija a lanzar la banda presidencial por el balcón?

PRESIDENTE 4

Mañana *(Mueve el segundo cuerpo de periodista)*

PERIODISTA 2

Ha sido denunciado por haber desaparecido y asesinar a estudiantes de universidades públicas.

PRESIDENTE 4

Mañana *(Mueve el tercer cuerpo de periodista)*

El Presidente 4 camina sobre los cuerpos de los periodistas, mirándolos, empieza a pesarle la bandera con cada pregunta que le realizan los periodistas muertos. logra quitarse la bandera y la bota hacia la parte del medio del caballete. Presidente 4 Cae lentamente hacia el suelo después de decir mañana a todas las preguntas de los periodistas muertos.

**CUADRO 10
AJEDREZ**

Suena "Invierno" de Vivaldi. Hay una sensación de que todo ha terminado. Los cuatro wayras se levantan como despertando de un sueño. Se miran entre ellos y antes de salir del escenario vuelven a sus acciones y continúan la escena.

Cada wayra realizará una secuencia de movimiento como desplazándose en un tablero de ajedrez, en el encuentro entre uno y otro se crean asociaciones y alianzas que luego son

traicionadas. En los desplazamientos, los elementos: Sillón, mesa y caballete, son trasladados en el mismo tablero de ajedrez, componiendo diferentes imágenes. Acaban con una persecución y deseo por el poder sentarse en el sillón.

CUADRO 11. BARCO

Hauta abandona el grupo, sale del sillón e intenta pasar todas las imágenes del caballete, no lo logra. Los demás wayras se ríen de ella, pero le ayudarán. Martina le da indicaciones puntuales. Hauta gira el caballete y sube a la mesa. Los wayras acercan la mesa al caballete. Hauta saca la bandera del caballete y se la coloca, mientras los wayras se ponen sus respectivas máscaras. Los Wayras suben el caballete a la mesa. Hauta pasa una por una las imágenes del caballete hasta llegar a la pizarra escrita. La llevan hacia el sillón. Hauta observa el sillón, al público y a los wayras. Gira porque se proyecta el cuadro final en la pizarra. Se baja de la mesa y coloca máscara de wayra. Deja la bandera en el sillón, se despide del público.

DESPEDIDA

Sale Hauta, entran las actrices y actores. Les llaman desde afuera los wayras. Salen. Entran los wayras, estos se van cruzando el espacio.



PAÍS DEL MAÑANA

Dirección:

Ricardo Delgado

Asistente de dirección:

Alba Castillo/Pável Paniagua

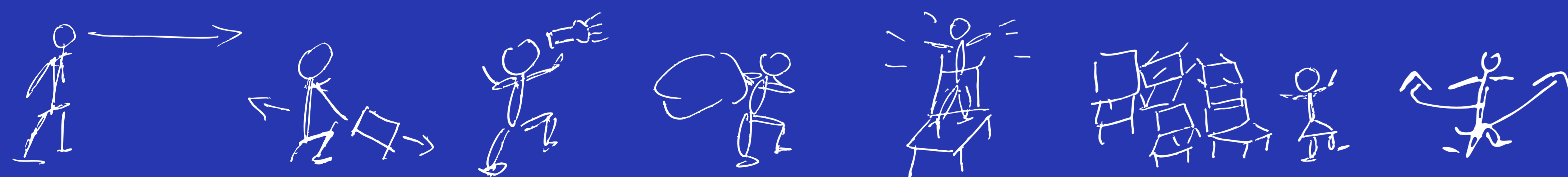
Elenco:

Josué Cohello

Jazmín Labrin

Rafael Mena

Mehida Monzón/Conny Betzabé



Sonido y musicalización: Michael Megán

Realización de máscaras: Pol Colino

Luminotécnicos: Rey Vives y Juan Rosillo

Vestuarista: Gabriela Espinoza

Diseño gráfico: Alan Canales y Oscar García

Fotografía: Paulo Yataco y Oscar García

Prensa: Kitty Bejarano

Jefa técnica de Producción Artística y Actividades Académicas: Jessica Neyra

Asistencia de Producción Artística y Actividades Académicas: Edgardo Vizcarra y Alexis Caballero

Asistente Administrativo de Producción Artística y Actividades Académicas: Violeta Arcila

Coordinador de Producción Artística y Actividades Académicas: David Yancé

Dirección de Producción Artística y Actividades Académicas: Fantasía Guevara/José Avilés

Dirección General ENSAD: Lucia Lora Cuentas

Producción general: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”

ÍNDICE DE IMÁGENES

- P. 03 **Jazmín Labrín, cuadro "Estoy herida hace siglos", función en el teatro Roma.** Foto de Solange Huaman, 16 de mayo de 2024.
- P. 04 **Conny Betzsabé, función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 05 **Rafael Mena, cuadro "Sí, juro", función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 20 **Josué Cohello y Rafael Mena, cuadro "Sí, juro", función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 27 **Rafael Mena, Jazmín Labrín, Josué Cohello y Connie Betsabé, función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 28 **Jazmín Labrín, Rafael Mena y Josué Cohello, función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 28 **Rafael Mena y Josué Cohello, función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 29 **Josué Cohello, Rafael Mena y Conny Betzabé, función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 34 **Rafael Mena, Josué Cohello, Jazmín Labrín y Mehida Monzón, cuadro"Cumpleaños de la Madre Patria".** Foto de Paulo Yataco, 2023.
- P. 35 **Jazmín Labrín y Rafael Mena, cuadro "Cumpleaños de la Madre Patria", función en el teatro Roma.** Foto de Solange Huaman, 16 de mayo de 2024.
- P. 35 **Conny Betzabé, Jazmín Labrín y Rafael Mena, cuadro "Cumpleaños de la Madre Patria", función en el teatro Roma.** Foto de Solange Huaman, 16 de mayo de 2024.
- P. 36 **Mehida Monzón, Rafael Mena, Josué Cohello y Jazmín Labrín. Sesión fotográfica en el teatro Roma.** Foto de Paulo Yataco, 2023.
- P. 37 **Mehida Monzón, Rafael Mena, Josué Cohello y Jazmín Labrín. Sesión fotográfica en el teatro Roma.** Foto de Paulo Yataco, 2023.
- P. 39 **Jazmín Labrín y Mehida Monzón, cuadro "Estoy herida hace siglos", función en teatro Roma.** Foto de Paolo Lomparte, diciembre de 2023.
- Pp. 40-43 **Jazmín Labrín, partitura del cuadro "Estoy herida hace siglos". Sesión fotográfica en la sede Wilson.** Foto de Solange Huaman, 1 de julio de 2025.
- P. 44 **Jazmín Labrín, Rafael Mena y Josué Cohello, cuadro "Estoy herida hace siglos", función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 53 **Josué Cohello, Conny Betzabé, Jazmín Labrín y Rafael Mena, cuadro "Presidentes", función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 54 **Josué Cohello, Conny Betzabé, Rafael Mena y Jazmín Labrín, cuadro "Presidentes", función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 54 **Rafael Mena, Josué Cohello, Conny Betzabé y Jazmín Labrín, cuadro "Presidentes", función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 55 **Josué Cohello de pie. Jazmín Labrín, Rafael Mena y Conny Betzabé en el piso. Cuadro "Presidentes", función en el LUM.** Foto de Solange Huaman, julio de 2024.
- P. 56 **Josué Cohello, cuadro "Presidentes", función en el teatro Roma.** Foto de Paolo Lomparte, diciembre de 2023.
- P. 64 **Función en el MALI.** Foto de Karla Reluz, setiembre de 2023.



País del mañana
Aproximación al proceso de creación colectiva

© De los textos, las autoras y los autores
© De las fotografías y videos, las autoras y los autores
© Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"
Calle Esperanza N° 233, Miraflores, Lima 18, Perú

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"

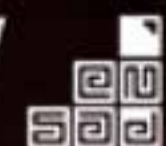
Dirección General: Lucía Lora Cuentas
Elenco profesional de investigación y creación escénica: Ricardo Delgado, Pável Paniagua,
Conny Betzabé, Josué Cohello, Jazmín Labrín y Rafael Mena
Edición general: Milagritos Saldarriaga
Diseño y diagramación: César Porta
Fotografía de portada: Karla Reluz, Archivo UNAE/ENSAD
Asesoría académica: Jorge Vergara, Arny Ramírez y Paola Vilchez

Primera edición digital, diciembre 2025
Disponible en: www.ensad.edu.pe

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2025-15099
ISBN N° 978-612-49942-5-8

Se prohíbe la comercialización de esta edición.
Las afirmaciones en la presente publicación son de responsabilidad única de sus autoras y autores.

**UN
AE** UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE
ARTE
ESCÉNICO



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro



PERÚ

Ministerio
de Educación